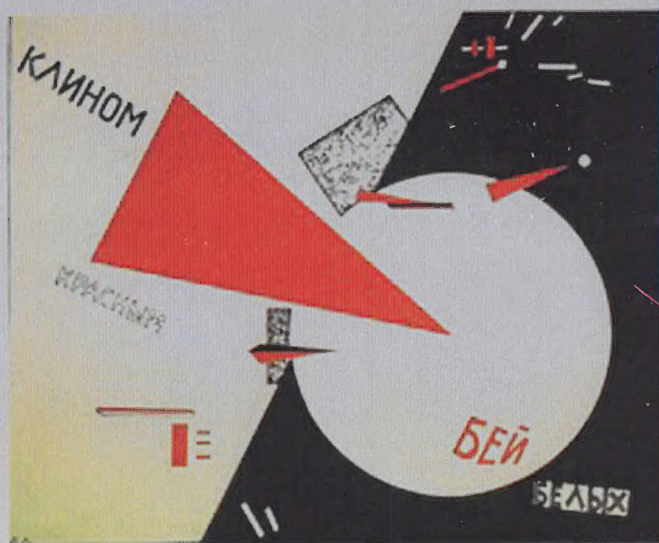


# النضال ضد عبادة الماضي

الاتجاهات الطليعية الروسية (١٩١٠ - ١٩٣٠)

إعداد وترجمة: عبد القادر الجنابي

2677





يضم هذا الكتاب ترجمة لعدد من أهم أعمال الاتجاهات الطليعية الروسية والمستقبلية الإيطالية، وفيه تظهر السمات الرئيسية التي يجب أن يتحلى بها أبسط نص يدعي أنه بيان طليعي وتعبير عن حداثة حقيقية. هل يمكن للثقافة العربية أن تدعي أنها عرفت شيئا مماثلا في تاريخها الحديث، وأن لها، حقا، بيانا وحركة طليعية؟ اقرأ بيانات المستقبلية الإيطالية، أولا، وعندها أرني أيها القارئ الكريم بيانا عربيا واحدا من بين عشرات بيانات الحداثة العربية، له لهجة العنف الصائبة هذه التي لولاها لما كانت ثمة حداثة أوروبية، أو ينطوي على ربع هذه المطالب العميقة في معظم تشخيصاتها التي نقلت الثقافة العالمية من الاتباع إلى الإبداع، أي من العاج الذهبي إلى منعطفات الضجيج المدني؛ من البلاط إلى الأسفلت... ذلك لأن الحداثة الحقيقية تسعى في كل نضالها ضد عبادة الفرد للماضي من أجل ألا تكون الحرية مجرد مفهوم، وإنما أن تصبح هي الأمر الواقع المتنامي باطراد. وحتى لو اتفقنا على أن هناك طليعة أدبية عربية، فإنها بالتأكيد تيار اكتشافي وليس ابتكاريا أي طليعا. إذ "للطليعة أصالة ألا وهي: البدء من نقطة الصفر... ولادة بلا أسلاف"، على حد قول روزاليند كراوس.

**النضال ضدّ عبادة الماضي**

المركز القومي للترجمة  
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور  
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2677
- النضال ضد عبادة الماضي: الاتجاهات الطليعية الروسية (١٩١٠ - ١٩٣٠)
- عبد القادر الجنابي
- اللغة: الروسية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة لمجموعة مقالات عن الاتجاهات الطليعية الروسية  
في الفترة من ١٩١٠ حتى ١٩٣٠

---

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة  
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤  
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.  
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554



# النضال ضدّ عبادة الماضي

## الاتجاهات الطليعية الروسية (١٩١٠-١٩٣٠)

إعداد وترجمة: عبد القادر الجنابي



٢٠١٥

بطاقة الفهرسة  
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية  
إدارة الشئون الفنية

الجنابي، عبد القادر، ١٩٤٤  
النضال ضد عبادة الماضي: الاتجاهات الطليعية الروسية  
(١٩١٠ - ١٩٣٠) اعداد وترجمة، عبد القادر الجنابي.  
القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥  
٥٠٨ ص، ٢٤ سم  
١- الأدب - تاريخ ونقد.  
(أ) الجنابي ، عبد القادر، ١٩٤٤ (مترجم)  
(ب) العنوان  
٨٠٩

رقم الإيداع: ٢٠١٥/ ٣٨٩٩  
الترقيم الدولي 6 - 0099 - 92 - 977 - 978  
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي، وتعريفه بها. والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

## المحتويات

7	..... الماضي يركض إلى الوراء ... شقائق الحدائث الطبيعية
13	..... شظايا على سبيل التقديم
27	..... ١- الشعر على مذبح الرمز
55	..... ٢- المستقبلية الإيطالية: مواصفات بيانٍ طليعيّ
81	..... ٣- مقومات الشعر المُستقبلي الإيطالي
117	..... ٤- الذُرُوبَةُ: فلتسقط الرّمزية... عاشت الزهرة الحيّة!
129	..... ٥- من المستقبلية الإيطالية إلى المستقبلية الروسية
131	..... ٦- "المستقبلية الأنا" و"سقيفة الشعر"
145	..... ٧- مجموعة إهتليا: المستقبلية - التكعيبية
173	..... ٨- ألكساي (إلكسندر) كروتشونيك: الكلمة أوسع من المعنى!
187	..... ٩- فيليمير خلبينيكوف: نحو اللّغة في حالتها الأولى
209	..... ١٠- كازمير مالفيتش: السوبر ماتيّة نحو درجة صفر الأشكال
251	..... ١١- فلاديمير مايكوفسكي: المُستقبلية بلشفيّاً
297	..... ١٢- بورييس باسترناك ومجموعة "الطاردة": غُصن المستقبلية الروسية الأخير
313	..... ١٣- سيرغي يسينين شاعر القرية الأخير والصوريون الروس
329	..... ١٤- التشييديون، كاندنسكي ورودينكو: من رسم اللوحة إلى تشييد اللوحة



١٥- وهلة الشكلايين الرؤس المستقبلية: فكتور شخوفسكي

345 ..... وأوسيب بريك

360 ..... ١٦- "أوبيريو" آخر نفس طليعي: دانييل خارمُس

390 ..... ١٧- ألكسندر فيدنسكي: انعدام المعنى في ثوبه الفلسفي

419 ..... ١٨- ليون تروتسكي: في المستقبلية

431 ..... ١٩- زامياتين: لولا الهراطقة لما بقي العالم حياً

### ملاحق:

445 ..... ملحق رقم ١: شارل بودلير "تطابقات" و"الألباتروس"

449 ..... ملحق رقم ٢: *Décadence*

454 ..... ملحق رقم ٣: فيليمير خلينيكوف: تعويذة بواسطة الضحك

457 ..... ملحق رقم ٤: قصيدة ماندلشتام التهمكية بستالين

461 ..... ملحق رقم ٥: زابولوتسكي، أولينيكوف وأعضاء "أوبيريو" الآخرين

465 ..... ملحق رقم ٦: تيار الثقافة البروليتارية

469 ..... ملحق رقم ٧: ألكساندر فورونسكي

471 ..... ملحق رقم ٨: ماكس شتيرنر... استفاد الجميع من أفكاره إلا هو

479 ..... ملحق رقم ٩: "الصوريون" الأنجليز و"الدوامية"

486 ..... ملحق رقم ١٠: تصفية الطليعة وحظر التجمعات والتيارات الأدبية والفنية.

491 ..... ملحق رقم ١١: مارينا تسفيتايفا... ضفة الشعر الثالثة

505 ..... مراجع

الماضي يركض دوماً إلى الوراء...

### شقائى الحداثة الطليعية

كارل ماركس: "لا يمكن لثورة قرننا الاجتماعية أن تستمد شعريها من الماضي، وإنما من المستقبل فقط. لا يمكنها أن تبدأ بنفسها، قبل أن تتخلص من الأوهام المتعلقة بالماضي. احتاجت الثورات السابقة إلى ذكريات تاريخ العالم الماضي، لكي تحجب عن نفسها محتواها الخاص عينه. أما ثورة قرننا، فعليها أن تدع الموتى يدفنون موتاهم، لكي تبلغ محتواها الخاص بها. في السابق، كانت الجملة تتعدى المحتوى. أما الآن فإن المحتوى هو الذي يتعدى الجملة".

\*\*\*

آرتور رامبو: يمتلك المجددون كل الحق لبيغضوا السلف... فلو لم يقتصر اكتشاف الحمقى الهرمين على المعنى الزائف للـ"أنا"، لما كان علينا أن نكنس هذه الملايين من الهياكل العظمية، التي كدست منذ زمن سحيق نتائج أذهانها العوراء، متبجحة بأنها مؤلفة إياها.

\*\*\*

فريدريك نيتشه: حين نكون تعبانين، تهاجمنا الأفكار التي استولينا عليها في سالف الأيام.

\*\*\*

وليم فوكنر: الماضي ليس ميتاً أبداً. بل إنه ليس بماضٍ.

\*\*\*

فريدريك نيتشه: تغييرٌ في القيم - يعني تغييراً في خالقِ القيم. هذا الذي عليه أن يكون خالقاً عليه أن يدمرَ دوماً.

\*\*\*

لويس كارول: لا فائدة من الرجوع إلى الأمس، لأنني كنتُ شخصاً آخر آنذاك.

\*\*\*

عزرا باوند: من المؤكد أننا سنكنسُ القرنَ الماضي مثلما اكتسَحَ أتيل الهوني أوروبا.

\*\*\*

غريل ماركوس: "في كلِّ العصور نَمُّ منسيون ينبعثون من الماضي ليس كأسلاف وإنما كمعاصرين لنا".

\*\*\*

مكسيم غوركي: تذكُرُ الماضي يقتل الطاقة الحاضرة، يميت كلَّ أمل بالمستقبل.

\*\*\*

بوريس باسترناك: لا أحد يصنع تاريخاً، لا أحد يراه قد حصل، لا أحد يرى العشب ينمو.

\*\*\*



أنتونان آرتو: الشعر المكتوب يستحق القراءة مرة واحدة، ثم يجب تدميره. فليترك الشعراء المجال للآخرين (الأحياء)... لتتخلص من الروائع... إن روائع الماضي جيدة لأهل الماضي فحسب، وليست جيدة لنا.

\*\*\*

هارولد روزنبيرغ: ليست غاية كل فنان أصيل الامتثال لتاريخ الفن، إنما لتحرير نفسه من هذا التاريخ، مستبدلاً إياه بتاريخه هو.

\*\*\*

شارل بودلير: في واقع الشعر والفن، نادرًا ما يكون لكاشف سلف. فكل ازهرار هو تلقائي، فرداني. ليس الفنان مدينًا لأحد، بل لنفسه. لا يعد العصور الآتية إلا بأعماله. لا يكفل إلا نفسه. يموت بلا أطفال. كان هو ملك نفسه، كاهنها، إلهها.

\*\*\*

بيرس شيللي: لا تخف على المستقبل، لا تبك على الماضي.

\*\*\*

رينيه شار: قتل الشاعر أنموذجه!

\*\*\*

غليوم أبولينير: لا يمكن للمرء أن يحمل جثة أبيه أنى يذهب، لذا يتركه برفقة الموتى الآخرين... وعندما يصبح هو أبًا، عليه أن لا يتوقع أن يرافق أحد أطفاله جثته مدى الحياة. بيد أن أقدامنا، مهما فعلنا، تبقى ملتصقة بالأرض التي تضم الموتى.

\*\*\*

بيير ريفيردي: في الإبداع، إنَّ المهمة الأولى التي تقعُ على ابنِ هي نكران الأب.

\*\*\*

آندريه بروتون: في قضية التمرد، ليس لأيِّ منا حاجة إلى أسلاف. علي أنْ أحتد، إنه يجب تحدّي عبادة الأشخاص، مهما كانوا عظماء، على ما يظهر.

\*\*\*

بنجاما بيريه: العظماء لا يولدون إلا لإنجاب أولادٍ يقتلون آباءهم.

\*\*\*

مارينيتي: "إنَّ الإعجاب بالرَّسم القديم لهو أشبه بسكَب حسيَّتينا في إناء مأتمي، بدلا من قذفها أمامًا دفقاتَ خلقٍ ونشاطٍ حيّة. أترغبون فعلا أنْ تبدّدوا أفضل طاقاتكم بإعجاب لا نفع فيه بالماضي، الذي تخرجون منه حتماً منهوكين، متضائلين، مُداسين؟ في الحقيقة إنَّ الزيارة اليومية للمتأحف، للمكتبات، والأكاديميات (مقابر الجهد الضائع هذه، وجُلجلة الأحلام المصلوبة، وسجلات الوثبات المكسورة) لهي، في نظر الفنانين، عين ما تمثله، في نظر الفتيان الأذكياء، المنتشرين من ذكائهم وإرادتهم الطموحة، وصاية الوالدين الممددة. قد يقبله المحتضرون، المقعدون، السجّاء، علَّ أنْ يكون الماضي العجيب مرهما لجراحهم، بما أنَّ المستقبل ممنوع عليهم. لكن نحن، المستقبلين الأقوياء الأحياء، لا نريد هذا!"

\*\*\*

جيوفاني بابيني: لدى النَّاس ميلٌ سيئ إلى الإقرار فقط بعظمة أعمال ونفوسٍ بعيدة في الزمن، وأنْ لا يعطوا قيمةً إلا إلى ما هو غير موجود أو موجود كحياة ناقصة أو طفيلية. إننا نعتقد أن هذا السلوك دناءة مخجلة.

وها نحن نحتج بأعلى صوتنا. وبما أن ثمة زمرة - من النقاد، واللّاتين،  
والمرايين مع فنّانين، وثرثارين وتقليديين - يسمّون هذا الإجحاف السّخيف  
بعبادة الماضي، فنحن نقول باستمرارٍ لهذا الماضي الزائف، لهذا الحاضر  
البوليسي المُميت: خرة عليك!

\*\*\*

كازمير مالفيتش: لا يمكننا حبس معنى جديد في دياميس أشياء  
الماضي، ولا يمكننا بناء أي شيء فوق أنقاض ياروسلاف وعلى أوراق  
بومباي، رغم كل كلاسيكيّتها وجمالها.

\*\*\*

رينيه ديكارت: لا أريد أن أعرف شيئاً حتّى إن كان ثمة أناسٌ قبلي أو  
لا! (هذه الفقرة نسبها الدادائيون إلى ديكارت)

\*\*\*

تريستان تزارا: قال فيلسوفٌ كندي كبير: الماضي والفكر هما أيضاً  
ظريفان!

\*\*\*

ديك هيغنز: تتكوّن الطبيعة من أولئك الذين يشعرون بارتياح مع  
الماضي بما في الكفاية بحيث لا ينافسونه ولا يستسخونه.

\*\*\*

فنتنت هويدوبرو: الشّاعر الحقيقي هو هذا الذي يعرف كيف يهتزّ مع  
عصره، يستبقّه، ولن يلتفت إلى الماضي.

\*\*\*



مارينا تسفيتايففا: أَنْ تَكُونَ حَدِيثًا هُوَ أَنْ تَخْلُقَ حَقِيقَتَكَ لَا أَنْ تَعْكُسَهَا!

\*\*\*

أنسي الحاج: الماضي ثنية متحجرة على وجه الصّحراء.

\*\*\*

فيليمير خليبنيكوف: ينبغي لنا أَنْ نتعلّم قراءة العلامات المدوّنة على صفحات الماضي لكي نحرّر أنفسنا من الخطّ القاتل بين الماضي والمستقبل!

\*\*\*

الرّسامون المستقبليون الإيطاليون: نريد أَنْ ندمر عبادة الماضي، الهوس بكلّ ما هو قديم، التحذلق والشكلانية الأكاديمية. دعوا الموتى مدفونين في أحشاء الأرض السحيقة! اتركوا عتبة المستقبل منطّقة من المومياءات! افسحوا المجال لما هو فتّي، شديد وجريء.

\*\*\*

مينا لوي: مُت في الماضي. عش في المستقبل.

\*\*\*

جّي بيترز: المستقبلية سدّ فولاذي بوجه الماضي.

## شظايا على سبيل التقديم

(١)

بعد أن دام، قرونًا، الصِّراع بين القدماء والمحدثين أو كما كان يسمّيه الإنجليز "معركة الكتب"، وضع بودلير حدًا له وغلقه إلى الأبد، ناقلًا المشكلة إلى مكان آخر، إلى الانغمار في حاضر صرف غير قابل للمقارنة مع الماضي. وذلك حين اكتشف في منتصف القرن التاسع عشر رسامين هما يوجين ديلاكروا الذي وضعه على رأس الرومانتيكية، وكونستانتان غيز الذي اعتبره "رسام الحياة الحديثة". والرومانتيكية هنا بمعناها البودليري: صميمية وروحانية ولون، وتوق إلى اللانهائي، التعبير عن كل هذا بكل ما يملكه الفن من وسائل. وتلعب الموضوعة دورًا كبيرًا في مفهوم بودلير للحدث، فهي كعرض للصبوات، ملحمة الحياة اليومية. ذلك أن "فكرة الجمال التي يخلقها الإنسان لنفسه، تنطبع في زينته؛ يجعد أو يشدّ رداءه؛ يدور أو ينسق إيماعته، بل حتّى يتدخل، مع مرور الزمن، وبمهارة في صلب سمات وجهه. ينتهي الإنسان بأن يشبه هذا الذي يودّ أن يكونه".

ففي مقالته "رسام الحياة الحديثة" وضع بودلير بشكل واضح اللبنة الأولى لمفهوم الحدث. ولم ينحت كلمة الحدث فحسب لتصير معلمًا لتطور جديد وحاسم في بنية الحياة الجمالية، بل أيضًا فتح أبواب اللحظة والفورية وكل ما هو عابر ومنفلت لكي نشعر بحدث حقيقة: "الحدث، هذا الشيء العابر، الفالت، المُحمّل، نصف الفن الذي نصفه الآخر الأبدى، الثابت... إن هذا العنصر العابر، الفالت الذي تتواتر تبدلاته كثيرًا، لا يحق لك احتقاره،

أو أن تمرّ به مرّة الكرام. فبالغائه، تسقط قسراً في فراغ جمال مجرد وغير محدد، كجمال امرأة واحدة قبل الخطيئة الأولى... باختصار، حتّى يجدر أن تصير كلّ حادثة أثراً قديماً، ينبغي استخراج منها الجمال الغامض الذي تمنحها عن غير قصد الحياة... الويل لهذا الذي لا يدرس في عصور التاريخ القديم شيئاً آخر سوى الفنّ المحض، المنطق، الأسلوب العام. إنّ الذي يغوص عميقاً في الماضي، سيفقد ذكرى الحاضر، ويتنازل عن القيمة والامتيازات التي يوفرها الطرف؛ ذلك لأنّ أصالتنا تكاد كلّها تنأت من الختم الذي يطبعه الزّمن على مشاعرنا."

وقد يسأل قارئ لماذا لا يمكن مقارنة الحادثة بأيّ شيء في الماضي؟ ولإجابة هذا السؤال، سأعتمد على ما كتبه الناقد ماتي كاليسنكو حول مفهوم الحادثة لدى بودلير. إنّ ما نجا (جمالياً) من الماضي، كما يوضّح بودلير، ما هو سوى تعبير عن تشكيلة متنوعة من الحداثات المتعاقبة، كل واحدة منها فريدة، ولها تعبيرها الفنّي الفريد الخاص بها. ليس هناك رابط بين هذه الكينونات الفردية (أي المتميزة الواحدة عن الأخرى)، وبالتالي ليس ثمة مقارنة ممكنة. وهذا هو السبب لماذا لا يمكن لفنان أن يتعلّم من الماضي. إنّ التعبير الناجح لحادثة غابرة في تحفة فنية يمكن أن تكون ذات نفع لشخص يهتم بدراسة الأسلوب العام للفن، لكنها لا تحتوي على أيّ شيء قد يساعد الفنان المعاصر على أن يتبين ميزة الجمال الحاضر. فإنّ الفنان يحتاج إلى قدرة تخيل خلاقة لكي يعبر عن الحادثة، ووظيفة التخيل المضبوطة تقتضي الانغمار (انغماراً ينسى كلّ شيء) في "الآن" الصّرف، هذا الينبوع الحقيقي لكلّ أصالة. وبهذا يكون قد رجع إلى جذر الكلمة modo التي تعني "الآن"، وتتضمن الشعور بالمعاصرة الآنية والتعارض الكلّي مع الماضي. إنّ أخذ تحف الماضي نماذج مثاليّة، يمكن أن يعيق البحث الإبداعي عن الحادثة.



إنّ الحداثة لم تعد ماركة تطلق على فترة تاريخية، إنّها الحاضر في حاضريته، في جودته الآنية. وبتحرره من الوظيفة الوصفية، تصبح الحداثة بصورة مؤكدة مفهوماً معيارياً. بل يمكننا القول إلزامية: على الفن أن يكون حديثاً. لا تعود شرطاً معطى وإنّما اختيار، ومن النوع البطولي، فطريق الحداثة ممثلىء بالمجازفات والصعوبات.

## (٢)

من الممكن العثور على استخدام كلمة "الطليعة" في الدراسات الأدبية عبر العصور. وأقدم دراسة يُعتقد أنّ الطليعة ذُكرت فيها، هي دراسة آتيان باسكيه حول القدماء والجدد، نشرت أواخر القرن السادس عشر. لكن بمعنى مجازي يدلّ على الريادة. وبقي هذا الاستعمال المجازي، حتّى منتصف القرن التاسع عشر عندما استعمل أحد أتباع حركة سان سيمون "الطليعة"، فانزاح المعنى من المجال المجازي إلى مجال الوعي؛ وعي الفنان بأنه في مقدمة زمنه وتقع عليه مسؤولية القيادة في التثقيف، وهذه المقاربة وجدت صداها في النظرية الماركسية اللينينية حيث الحزب هو الطليعة الثورية للبروليتاريا. غير أنّ الاختلافَ جوهرى بين هذا الاستخدام السياسي لكلمة الطليعة والاستخدام الفني الأدبي الذي بدأ بعد ظهور بيان مارينيتي. ففي المفهوم السياسي تعني "الطليعة" أنّ يخضع الفن نفسه إلى مطالب وحاجات الثوريين السياسيين، بينما في المفهوم المستقبلي والحركات التي تلت، فإنّها تعني الإصرار على طاقة الفن الثورية بشكل مستقل. يقول سان سيمون، مثلاً: "في مهمة الفنانين العظيمة هذه، سيبدأ رجال المخلّة المَسيرة؛ سيأخذون العصر الذهبي من الماضي ويمنحونه هديةً إلى أجيال المستقبل". بينما الحجر الأساس في الطليعة الأدبية والفنية، في نظر مارينيتي، هو ردم تراث الماضي وعصره الذهبي!

وهناك كتابات ندائية كثيرة من الممكن اعتبارها بيانات، كدفاع شللي عن الشعر الذي يعلن فيه الشاعر كمشرّع، لكن ندائه قائم على تبجيل الماضي ومفسّر كتوق مثالي، وليس كتدخل للتغيير، إنه أشبه بنبوءات موجودة في مئات من نصوص الماضي، لا شبه له بما يتميز به البيان السياسي الفني العالمي، من تدخل فعال محسوب. وسنرى طوال الكتاب، كم يشكل احتقار الماضي مبدأً جوهرياً في الحركات الطليعية للقرن العشرين. كما إن النقطة الوحيدة التي يلتقي فيها "البيان الشيوعي" و"بيان المستقبلية"، هي أن كلاهما ينسف الحدود الجغرافية المحددة انزياحاً من انتمائية المركز إلى لا انتمائية أممية، فالأول باسم الأممية البروليتارية، والثاني باسم التخلص من ماضي الأمم إلى مستقبل كوني. كلاهما حاول أن يقلب تجربة اللامركزية، التشريد والنزوح، إلى أشكال من الأممية. وهذه الصفة باتت جزءاً أساسياً من لغة البيانات الطليعية التي جاءت بعد "بيان المستقبلية"، الحجر الأساسي للطليعة الأدبية. ومن بين الفروق الأساسية، هي أن "البيان الشيوعي" يقدّم نفسه كوسيلة من أجل تحقيق غاية، بينما "بيان المستقبلية" يرى نفسه غاية بذاتها. كان الإبداع يقاس من خلال ميزان الماضي. لكن مع صعود البيان الطليعي من خلال المستقبلية، أصبح يقاس من خلال حضوره المفاجئ، من لحظة انبثاقه وما يحمله من استقلالية أنية.

### (٣)

في بيانه عام ١٩١٤، "البهاء الهندسي الميكانيكي والحسنة العددية"، بين مارينيتي أهم العناصر التي تقوم عليها الجمالية الماضوية (الرومانسية، الرمزية والانحلالية)، وعبادة الماضي في الثقافة والحياة، والعناصر هي: "المرأة القاتلة؛ ضوء القمر؛ الذكرى، الحنين، انعدام الأخلاق، ضباب أسطورة قديمة، الطريف، الفتنة الغريبة التي تحدثها الأماكن البعيدة،

الغامض، الوحشة، الفوضى المُبرّقة، الرّيفيّة، الغسق المظلل، التداعي، الملل، زنجار السنين الوسخ، تفتت الأطلال، رائحة العفونة، ميل إلى التعفن، التشاؤم، السل، الانتحار، ملاطفات الاحتضار، جماليات الفشل، عبادة الموت". وبوجه هذه الأسس، طرح أسس اليوم حيث ميلاد حسية جمالية جديدة سماها "البهاء الهندسي الميكانيكي"، وعناصرها الرئيسة هي: "الشمس المضرمة ثانية بالإرادة، النسيان الصحي، الأمل، الرغبة، العابر، القوة المُجمّعة، السرعة، الضوء، الإرادة، النظام، الانضباط، المنهج، غريزة الإنسان مضاعفاً بالمُحرك، روح المتروبول، التناول الشّكس الذي نحصل عليه بالتربية البدنية والرياضة، المرأة الذكية (لذة، خصب، شؤون)، مخيلة بلا سلك، الوجود في كل مكان، الاقتضاب والتزامن الذي يميّز السّياحة، القضايا الكبرى، الصحافة، صبوة النّجاح، الرّقم القياسي، تقليد الكهرباء والآلة على نحو تحمسي، الإيجاز الأساسي والتركيب، دقة المسنّات والأفكار المُزيّنة، تلاقي الطاقات وهي تتقارب بمسار واحد انتصاري".

وليُظهر غليوم ابولينير احتقاره مبدأ عبادة الماضي أصدرَ في يوم الجائزة الكبرى (٢٩ حزيران ١٩١٣)، بياناً مستقبلياً استفزازياً ضدّ التراث أثارَ موجةً من النقاشات الحادة. إذ جاء البيان على شكل قسمين: في القسم الأعلى، وضع ابولينير تحت عنوان بحرف أسود كبير "خرة على"... أسماء حركات الماضي وكبار شخصياته الأدبية والفنية، من بينها: فاغنر، بودلير، هيجو، غوته، دانتي، شكسبير النقاد، الرّوحانيون، الواقعيون، الأكاديميّات، الرّومانسية، المؤرخون، الأطلال، تولستوي، ويتمان، آلن بو، القواميس... إلخ. وفي القسم الأسفل، وضع تحت عنوان بحرف أسود كبير "وردة إلى"... أسماء كتّاب وشعراء ورسّامين معاصرين له، من بينها: بيكاسو، ماكس جاكوب، مارينيتي، مارسيل دوشان، ليجيه، كاندينسكي، بيكاييا، سندراس، جوف، أندريه سالمون، بالازيتشي... إلخ! (انظر صورة البيان).

#### (٤)

"الفن القديم مات، حاليًا، والفن الجديد لم يولد بعد، الأشياء هي أيضًا ماتت وقد فقدنا الإحساس بالعالم؛ نحن أشبه بعازف كمان قد توقف عن الإحساس بأثر قوسه وأوتارِه؛ لقد توقفنا عن أن نكون فنانيين في حياتنا اليومية، فلا نحب منازلنا، ولا ملابسنا، ونغادر دون أن نتدبّر على حياة لا نحسّها. ربما ابتكار أشكال فنية جديدة وحده سيعيد إلى الإنسان إحساسه بالعالم، ويحيي الأشياء ويقتل التشاؤم". إنَّ شعور مؤسس الشكلائية الروسية فكتور شخولوفسكي هذا جاء معبرًا عن الرغبة العميقة التي سادت نفوس المبدعين الروس الجدد في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين. إذ شعروا بالضيق من قوانين مرسومة بينما الواقع اليومي يعيش غليان تجديد وينتج أدواته هو لتحقيق تطوره. كما أن تطوّر الآلات أخذت تنتج علاقات اجتماعية جديدة تحتاج إلى مواكبة جديدة كل الجدة. ولتحقيق ذلك، كان عليهم أن يشنوا أولًا، حربًا على الشعر الرمزي؛ معلنين أن الشعر لا يكمن في الرموز، خصوصًا في الرموز الدينية، وإنما يجب أن يُبحث عنه في التجربة الحية بالشارع والمعمل والمدينة. وأخذت تتجلى هذه النزعة أولًا عبر شعراء منفردين، ثم راحت تتطور إلى اتجاهات تجمعية من بينها اتجاه "الذرووية" (من الذروة)، - تحت قيادة نيكولاي غوميلوف، وأنا أخماتوف وأوسيب ماندلشتام - ويدعون إلى تحديث الكلاسيكية بشعر صاف متخلص من الرموز يتحلّى بصور صافية ومقتصدة ومستلة من الواقع اليومي. ثم اتجه "المستقبلية - الأنا" الذي كان أول من استخدم كلمة "مستقبلية". وإذا كانت حركة "الذرووية" الشكل الحديث للكلاسيكية تهتم بالمهارة الشعرية وجماليات الماضي، فإن اتجاه "المستقبلية - الأنا"، تحت قيادة إيغور سفيريانين، كان محاولة الاستفادة من النقد المستقبلي الإيطالي للرمزية وفي الوقت ذاته الحفاظ على الأسلوب الشكلي الروسي للشعر الرمزي. على أن كل هذه



المحاولات بقيت في موقع المتأثر والمقلد والمنحصر في التجديد المحافظ على جوهر الرّمزية الرّوسية في مفهوم الشّعر، بحيث حتّى محاولتهم في نحت كلمات جديدة كانت وسائط لأغراض إيقاعية ونوعاً من التّسامي فحسب. غير أنّ تيّار "إهلّيا - المستقبلية التّكعيّبية" هو الذي سينتأثر غليان الانتفاضة الشّعريّة على الرّمزية وعلى التّراث وعلى كل عودة إلى الماضي، منطلقاً من الشّارع المضطرب بالحركة والشّغب، الأنقاض والأحجار وليس من الصّالة الأدبية المؤنّثة بكراس نظيفة يتصدّرها، دائماً، المنبر وجوقة الأدباء الرّسميين.

غير أنّه سرعان ما ستختلف غايات تمجيدهم المستقبلي للتّطوّر وللمدينة، عن التّمجيد المستقبلي الإيطالي الذي كان من باب التّجديد الشّعري لا غير. فالمدينة تعني، بالنسبة إلى الرّوس، "الكوميونة" أيّ بمعناها المضاد للرأسمالية، والمكّنة تعني المحرك. وهذا المفهوم كان وراء الكره الذي كان يكتّنه سيرغي يسنين للمستقبلية ولمايكوفسكي، وسراً، للبشفيّة! وهذه الناحية الصناعية الإنتاجية المضادة للعالم الفلاحي (القرويّ العزيز على قلب يسنين)، كانت في صلب المستقبلية خصوصاً في مرحلتها المايكوفسكية أيّ المستقبلية البشفية. فمع ثورة أكتوبر، تغيّر المشهد الشّعري وانزاحت المستقبلية بكلّ نفعاتها من تجمّعات تتصارع، إلى تيّار تشييدي يواجه ثقافة الماضي البالية بمفهومين متصارعين: الأوّل يريد الفنّ منهجاً للحصول على معرفة الحياة، والثاني يريد الفنّ منهجاً لتشييد الحياة، غير أنّها تلاشت بوضع سياسي شمولي جديد، قبل أنْ تحقّق أيّ شيء من أحلامها!

لقد عرف المستقبلليون في فترتهم البشفية، إنّ التحرّر الاجتماعي والاقتصادي الذي تسعى الماركسية إلى تحقيقه، خداع في غياب تحرّر روحي داخلي. ولهذا السبب عملوا قصارى جهدهم على نشر الثورة في كل

مرافق الحياة اليومية. فبالنسبة إليهم الثورة السياسية يفترض بها لا أن تطلق ثورة شعرية فحسب، بل تجعلها ممكنة: أي اندلاع الشعر في حياتنا، في الحياة اليومية كلها، في العمق الفردي للجماهير. "الشعر"، كما يقول مايكوفسكي، "ليس نسخة من الطبيعة، وإنما هو العزم على تشويه الطبيعة وفق انعكاساتها في وعي الفرد". وهناك من يتصور أن المستقبلين أرادوا تدمير الشعر، في دعوتهم هذه. في الحقيقة إنهم كانوا ضد الشعر بمعنى الأجناس، حيث يرزح تحت قوانين وقيمات، همهم أن يحرروا الشعر من الهيكل الضيق الذي يعيش فيه. في الحقيقة، إن معركتهم ضد الشعر لهي معركة ضد مفهوم معين، ضد استخدام معين للشعر، ضد إرث ماض عملوا على تكسير كل أشكاله وبكل الطرق. ولذلك كان عليهم تحطيم الأوثان، وإبادة كل التعاريف التي كان ينتفع منها النظام القيصري عبر شعراء بلاطه.

لقد ناضل المستقبلانيون من أجل شعرية قائمة على المفاجأة لكن لا على المفاجأة مع سلامة النحو، وإنما شعرية ذات لغة غاضبة، تتجلى أكثر كل ما حذفنا الفاعل، أو المفعول أو أجزاء من الجملة، ويكون للأصوات المعزولة دلالة سيميائية. ومن هنا كانت أعمالهم التجريبية الأولى ممراً لسوبرماتية مالفيتش حيث الأداة بدل الأسلوب في الرسم، وأرضاً نمت فيها اللبنة الأولى لتتأثر نقدي سيعرف فيما بعد بـ"الشكلانيين الروس" حيث علينا أن نفهم أن "الأدب له قدرة على جعلنا نرى العالم من جديد"، كما يقول شخولوفسكي، و"أن اللغة ليست سوى نسق واحد من أنساق دلالية متاحة، كما اكتشف علم الفلك سابقاً أن الأرض ليست سوى كوكب بين كواكب عديدة"، كما وضّح جاكوبسن.

## (٥)

هناك شعور عميق لدى الروس بأن روسيا لها تاريخ فريد ليس فيه شيء مشترك مع تاريخ الأمم الأخرى. فيها هو بوشكين يوضح قائلاً: "ليس لروسيا أي شيء مشترك مع بقية أوروبا. تاريخها يقتضي فكراً مختلفاً، وصيغةً مختلفة". وثورة أكتوبر الشيوعية ترسخ هذا الشعور، فإنها جاءت على عكس توقعات ماركس المفيدة أنه يجب على كل اقتصاد أن يمر عبر مراحل متسقة ومحددة من التطور، بينما قرر لينين إن مرحلة التطور الرأسمالية البرجوازية يمكن تجاوزها في روسيا، وشرع ببناء نمط دولة جديد. أما ستالين فضرب التسلسل التاريخي كله بخطة السنوات الخمس. وعندما قضى على المعارضة السياسية والأدبية، وفرض الواقعية الاشتراكية منهاجاً شمولياً، تم تقديم "الثقافة الستالينية كـ"ثقافة ما بعد القيامة"، أي الحكم النهائي بالموت على كل الثقافات التي ليس لها أي شيء مشترك مع ثقافة روسيا التي فرضت نفسها صراطاً مستقيماً. وهذا الشعور الروسي الفريد وصل نروة التلاعب بالماضي القريب وذلك بإعادة كتابة التاريخ الروسي المعاصر، أي بحذف كل الأسماء التي شاركت، في ثورة أكتوبر، عملياً وأنتجت ثقافة حديثة حقاً، من كل المراجع والمعاجم وبناتوا كأن لا وجود لها أبداً! أما الماضي الما قبل الثورة فإن الثقافة الستالينية تركته أشبه بمستودع التراث بحيث يمكن استخدامه لتحديد جوانب خاصة من الطوباوية الثورية.

## (٦)

يقول برديايف: "من المهم أن نتذكر أن روسيا لها ميل حاد إلى العقائد الشمولية، أي إلى مفهوم شمولي للعالم. وعقائد كهذه لها نصيب من النجاح في روسيا. وهو مظهر من مظاهر التمهذب الطائفي للعقل في روسيا. لقد

سعت الإنتلجنسيا دائماً إلى صياغة وجهة نظر عالمية شمولية ومتماسكة تتحد فيها العدالة بالحقيقة. فمن خلال شكل فكري شمولي، كانت تنشئ شكلاً من حياة في حالة الكمال، وليس تجسيدات كاملة للفلسفة والفن والعلوم فحسب. هذا النوع من التفكير الكلي يمكن أن يُعتبر أيضاً سبيلاً وحيثاً لعضوية الإنتلجنسيا...

ويؤكد بيرديانيف "إن فكرة الماركسية المخلصة قامت على مفهوم مهمة البروليتاريا، تماهت واختلطت بمفهوم الخلاص المسيحي الروسي. لم تسد البروليتاريا العملية في الثورة الشيوعية الروسية، وإنما التي سادت هي فكرة البروليتاريا، أسطورتها. غير أن هذه الثورة الشيوعية، التي أصبحت ثورة حقيقية، تمثلت الخلاص المسيحي الكوني؛ نشدت إلى تحقيق السعادة في العالم، وتحريره من كل قيد". وهذا الشعور بروسيا الفريدة كان راسخاً، أيضاً، في نفوس أدباء الطليعة. ذلك أن المستقبلين الروس هم أيضاً انضموا إلى تلك الفكرة الروسية، وذلك من خلال مسعاهم من أجل شمولية يمكن للإنسان أن يحقق نفسه، من خلال جوعهم إلى الكمال، ورؤيتهم التي تحولت إلى غاية وليست وسيلة. فالمستقبلية راحوا ينظرون إليها كت تحقيق شمولي لروسيا الفريدة على عكس مستقبلية مارينيتي التي كانت تجري في إطار إبداعي، محافظة على استقلالها الشعري، حتى في لحظات تواطؤها مع الواقع الفاشستي. لم يستطع المستقبلون الروس التخلص من شبح الشمولية الغائر في مظانهم السحيقة، رغم كل محاولاتهم لتهديم معالم الماضي الروسي كلها. إذ ظلت الشمولية السلافية تتربص بثورتهم التي شئوها من أجل خلق نظام يتصالح فيه الفني والسياسي، الجماعي والفرداني، النثري والشعري. وكان أول انتصار لهذه الشمولية حين راح المستقبلون الروس يشذّبون كلمة "المستقبلية" من كل شائبة إيطالية وغربية، وإذاعتها بوصفها منتجاً فريداً من

منتجات العظمة السلافية! بحيث إن بعض تصريحاتهم ومقالاتهم تضمنت شتائم على الغرب ومدحاً للانتماء السلافي... فمثلاً، في بيان "الإشعاعية" كتب الرسام لايبونوفا "عاش الانتماء القومي (السلافي)... فليسقط الغرب!"

## (٧)

لإنجاز ترجمة النصوص إلى العربية، اعتمدت على ما وجد من ترجمات إنجليزية وفرنسية لكتابات الشعراء الذين ضمهم هذا الكتاب. فأنا لا أبداً بترجمة نصوص من لغة لا أعرفها كالروسية، ما لم يتوافر لدي على الأقل ثلاث ترجمات مختلفة للنص نفسه. ومن خلال المقارنات أضع نسخة عربية جد قريبة، ثم أبداً بالرجوع إلى النص الأصلي مع واحد من أبناء لغته، للتأكد من بعض الاختلافات بين هذه الترجمات، حول كلمة أو بيت. وهناك دائماً اختلافات جد كبيرة. هاكم مثلاً، وجدت اختلافاً في بيت من قصيدته "في الحوار" لخارمُس، في الترجمتين الفرنسيتين للقصيدة، في الأولى: "اجتثاث فكر المُحدثين". وفي الثانية: "التعمق في فكر المُحدثين". بينما في الترجمة الإنجليزية، جاء على النحو التالي: "التدقيق في فكر المُحدثين حتى التنفيذ". مدام بولتاشوف العاملة في مكتبة السوربون قسم الدراسات السلافية التي راجعت معها ترجمتي لكتابات خارمُس، قالت لي إن الإنجليزية هي الأقرب. عندها أدركت لماذا وضع الأول كلمة "اجتثاث" بينما المعنى المراد هو: "دحض فكر المُحدثين".

والشيء نفسه مع شعر فيدنسكي، فمثلاً، بيت من نصه "الدفتري الرمادي": في الترجمة الفرنسية، جاء على النحو التالي: "مشيت يوماً ما الطريق المُسمّم". بينما المترجم الإنجليزي ترجمه على النحو التالي: "يوماً ما مشيت مُسمّماً منحدر الطريق". وبعد التأكد من النص الأصلي، وجدت أن

المترجم الإنجليزي هو المحق. وهناك بعض المترجمين يفضلون اختلاق مقابل لببت في الأصل مبني على لعب لفظي. ففي قصيدة فيدنسكي "الثلج يرقد" في الترجمة الفرنسية: "أهو ليل، أهو روح شريرة". وفي الترجمة الإنجليزية: "أيها الليل كيف تنتهجي اسمك". عندما عدنا إلى الأصل الروسي وجدنا أن الترجمة الفرنسية هي الأدق.

إن بعض الترجمات، تنقل الإيقاع الوزني على حساب الصور، وأشعار خليبنيكوف، مثلا، التي ترجمها إلى الإنجليزية، بول شميدت تعتبر من أفضل الترجمات، لكن لا يمكن الاعتماد عليها في ترجمتها إلى العربية، لأن شميدت حاول في أغلب القصائد أن يخلق، من الفكرة التي ينطوي عليها البيت، مقابلا إيقاعيا يتناسب وواقع اللغة الإنجليزية، محافظاً في أغلب الأحيان على قافية إنجليزية ابتكرها. ويكفي مقارنتها مع الترجمة الفرنسية التي قام بها جان كلود لان، لكي نرى الاختلافات. لذا يجب الرجوع إلى النص الأصلي لمعرفة تتابع البيت حرفياً، والصورة المرادة، ثم نقله إلى العربية مع الاحتفاظ بإيقاع ودقة المعنى. وأعطى، هنا، مثلا أخيراً: في قصيدة فيدنسكي "زوال البحر" جاءت ترجمة البيتين التاليين حرفية في النسخة الفرنسية:

"يا بحرُ لعلك نافذة؟"

يا بحرُ لعلك وحيدٌ؟"

بينما في الترجمة الإنجليزية، أراد المترجم أن يحافظ على الإيقاع الوزني والقافية فترجمها على النحو التالي:

"يا بحرُ لعلك نافذة؟"

يا بحرُ لعلك أرملة؟"



لأن النافذة بالروسية okno، و"وحيد": odno وحتى يحافظ، بالإنجليزية، على قافية نافذة window وضع بدل كلمة alone وحيد، widow أرملة. وهكذا ابتعد عن المعنى لصالح الإيقاع والقافية. وهنا يجب أن أشكر الأستاذة الروسية "اليانو" التي أوضحت إلي كل هذه الإشكاليات التي واجهتها في ترجمة أشعار فيدنسكي وبقية شعراء هذا الكتاب.

طبعاً لا حاجة إلى أن أذكر أن النّزر المترجم إلى العربية من شعر مايكوفسكي ويسنين، لم أستطع أن أختار منه لسبب بسيط هو إمّا لأنه مملوء بالأغلاط الفاحشة حتى إن عنوان قصيدة مايكوفسكي الشهيرة: "غيمة مرتدية بنطلونا"، أي "غيمة ببنطلون"، صار بالعربية "غيمة في بنطلون". ناهيك عن الحذف المتعمّد لفقرات جوهرية، مثلاً القسم الثاني من القصيدة نفسها، لأنها تتناول موضوع الله! وقصيدة "اعترافات أزعر" أصبحت "اعترافات صعلوك"... هناك فرق شاسع بين صعلوك vagabond (المحملة بمضامين تاريخية عربية) وبين أزعر hooligan وخصوصاً عند يسنين الذي كان يعتبر بنظر النقاد آنذاك بأنه شاعر أزعر مشاكس.

## (٧)

والآن أترك القارئ ليتبين بنفسه السمات الرئيسية التي يجب أن يتحلّى بها أبسط نص يدّعي أنه بيانٌ طليعيّ وتعبيرٌ عن حادثة حقيقية. هل يمكن للثقافة العربية أن تدّعي بأنها عرفت شيئاً مماثلاً في تاريخها الحديث، وأن لها، حقاً، بياناً وحركة طليعية؟ اقرأ بيانات المستقبلية الإيطالية، أولاً، وعندها أرني أيها القارئ الكريم بياناً عربياً واحداً من بين عشرات بيانات الحداثة العربية، له لهجة العنف الصائبة هذه التي لولاها لما كانت ثمة حادثة

أوروبية، أو ينطوي على ربع هذه المطالب العميقة في معظم تشخيصاتها التي نقلت الثقافة العالمية من الاتباع إلى الإبداع، أي من العاج الذهبي إلى منعطفات الضجيج المدني؛ من البلاط إلى الأسفلت... ذلك لأنّ الحداثة الحقيقية تسعى في كلّ نضالها ضدّ عبادة الفرد للماضي من أجل ألا تكون الحرية مجرد مفهوم، وإنما أن تصبح هي الأمر الواقع المتنامي باطراد. وحتى لو اتفقنا على أنّ هناك طليعة أدبية عربية، فإنها بالتأكيد تيار اكتشافي وليس ابتكاريًا أي طليعيًا. إذ "للطليعة أصالة ألا وهي: البدء من نقطة الصفر... ولادة بلا أسلاف"، على قول روزاليند كراوس.

باريس / أيلول ٢٠١٤

## (١): الشعرُ على مذهب الرَّمز

"أيا صاحٍ ألا ترى  
أنَّ كلَّ ما نرى  
لهو انعكاساتٌ، ظلالُ

ما لا تقدر بصيرتُنا على أن ترى " (فلاديمير سولفيوف)

ما إن استيقظ الشعرُ الروسي، بعد غيبوبة طويلة تحت طغيان النثر، حتَّى وجد، في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، وضْعاً مؤهلاً ليتنفس فيه مُبرهنًا، من جديد، على قدراته في مضاهاة الحركة الشعرية الأوروبية الرائدة، آنذاك. ومثلما استطاع النثر الروسي، لعقود، إعطاء أعمال فذة وهائلة كان لها صدى كبير عالميًا، بدأ الشعرُ الروسي يتصدّر الأدب بأعمال تغيّر فيها القولُ الشعريُّ الروسي شكلًا ومضمونًا. والبقظة هذه جاءت رمزية حالها حال الشعر الأوروبي، عندما نشر، عام ١٨٩٢، ديمتري ميرجكوفسكي (١٨٦٥-١٩٤١)، كتابه الذي يعتبر بيان الرمزية الروسية الأول: "أسباب التدهور الحالي واتجاهات الأدب الروسي المعاصر الجديدة"، ويناقش فيه الرمز كتقنية كونية في الأدب يدرك الفنان من خلالها جوهر العالم. وأصدر، بعد سنة، فاليري بريوسوف (١٨٧٣-١٩٢٤) الجزء الأول من أنطولوجيته الثلاثية: "الشعراء الرمزيون الروس"، موضحًا في مقدمته أن "هدف الرمزية هو، كما كان، خلب لبّ القارئ، لإثارة حالة نفسية خاصة فيه، عبر صور متجاوزة". وهذا عين ما دعت إليه الرمزية الفرنسية

وأظهرته "عدوًا للتعليم، ولنحساسة الخاطئة وللوصف الموضوعي"، كما جاء في بيان جان مورياس الذي نشرته "الفيغارو" عام ١٨٨٦. وفي هذا الوقت بالذات، تم اكتشاف شاعر مغمور سيصبح الرائد الأول للرمزية الروسية، هو فيدور تيوتشيف (١٨٠٣-١٨٧٦) الذي كان مبعوثًا دبلوماسيًا في ألمانيا، كتب مجموعة من الأشعار لم ينتبه إليها أحد، فبقيت مغمورة لسنوات، لكن ما إن اكتشفها ميرجكوفسكي عام ١٩٩٣، وسولفيوف عام ١٩٩٥، حتى أصبحت، رغم قلتها، شبه أنجيل الرمزيين. واعتبر تيوتشيف رائدًا للرمزية الروسية، "فهو ليس نبيًا فحسب، كما كتب ميرجكوفسكي بل هو أيضا "معلم الحياة":

"تذوب ظلمة الحياة والحركة

مثيرنا همهمات في المدى العميق

لكن الحظفة المتراحة للفراشة الليلية

تحرك خفية ساكن الهواء:

آه يا ساعة الشوق الصامت:

ها أنا في الكل والكل في."

إنه شاعر ميتافيزيقي النزعة، يؤمن "أنَّ الحقيقي يستحيل التعبير عنه، إذ إنَّ ما يمكن التعبير عنه ليس حقيقيًا أبدًا". وتسود ثيمته الشعرية عزلة الفرد، وكان يؤكد على ألغاز الكون، إذ في نظره، أنَّ الكون منقسم إلى عالمين، الأول: هو الكون (عالم الحياة والنظام والجمال)، والثاني: العماء (العدم، والهاوية). والعماء (الخواء) في نظر تيوتشيف، يمثل الواقع النهائي، لأنه هو الذي يحيي الكون!

وتأثرا بمدّ الرمزية الفرنسية والإنجليزية والرومانتيكية الألمانية، تصاعدت موجة ترجمة الأعمال المساندة لهذه الانتفاضة الرمزية، لإشاعة منهجها أسلوباً شعرياً شاملاً: بودلير، فيرلين، نيتشه، ميترلنك، أبسن... فبدأ السّوق الأدبي الروسي يعرض كتباً مغربية تعطي انطباعاً وكأنّ فجرًا جديدًا من الثقافة الروسية قد لاحت تباشيرُهُ. وراح عددٌ من الشعراء الجدد يتوسعون في إيقاع شعري جديد، حيث "الكلمة (أو البيت الشعري) تحتوي في ذاتها قيمة موسيقية خاصة، والموضوع لا يشار إليه إلا بصورة تلميحية، ومادة القصيدة هي الفكرة". كما أخذ الشعراء لا الفقهاء، للمرة الأولى، على عاتقهم كتابة البحوث في صلب اللغة الشعرية، وطبيعة الوزن، وقضية القافية نفسها، واستنباط علاقة اللغة بمرآتها: المعنى، متعمقين في مشكلات "الشكل" الواجب وعلاقته بالمضمون الموجب، نموذجًا وتنظيرًا، مستهلين ما سيسمّى في تاريخ الشعر الروسي بالعصر الفضّي، بل بالعصر الذهبي الثاني للشعر الروسي. وتميّزت جل أعمالهم، تحت تأثير شوبنهاور ونيتشه وماكس شتيرنر، بنزعة تعظيم الفردانية في مواجهة مشكلات المجتمع الروسي الآخذ في غليان انقلابي.

وكما حدث في فرنسا، فإنّ الرمزية الروسية هي، أيضًا، انطوت على نظرتين متعارضتين: الأولى حيث التأثير الفرنسي جد واضح، يطلق عليها بالرمزية الانحلالية decadent (انظر ملحق رقم ٢ لأخذ فكرة عن معنى الانحلال)، ينشد قادتها، بالمونت وبريوسوف، في الحقبة الأولى من الرمزية الروسية، فنًا صافيًا أي تنظيم الوعي تنظيمًا جماليًا وغير مسؤول ولا يمكن ترجمته. أمّا النظرة الثانية ذات التأثيرات الألمانية والتراث القومي الروسي والغارق في مياه الفلسفة الدينية، يطلق عليها بالرمزية الخالصة؛ يؤول قادته، إيفانوف وبيلي وبلوك في الحقبة الثانية والأخيرة، الفنّ كنسوة معتبرين أنّ

للتجربة الفنية أساساً دينياً. فبالنسبة إلى الأولى، يمتلك "الفن استقلالية مطلقة، له طريقته ومهمته الخاصتان به"، كما كتب بريوسوف، موضحاً: "أن الرّمزية طريقة فنية، بواسطتها يُصبح الفن أكثر بروزاً من الفهم العقلاني للعلم ومن كل المحاولات الما فوق عقلانية في فهم التصوّف". أما بالنسبة إلى الثانية، فإن صعود مدرسة الفن الرّمزية، كما كتب بيلي، "كان ردّاً على التبسيط المبثّل الواسع الانتشار للفن... والفنان الرّمزي هو خالق للحياة... ومن الفن ستنبثق حياة جديدة - وخلص البشرية". ويرى بيلي تيار الرّمزية الرّوسية "كصراع بين حقيقة الفردانية المغطاة بالشكل، والحقيقة القومية المغطاة بالنبوءة". وتجب الإشارة إلى أن الرمزيين لا يعتبرون اللغة الشعرية كلاماً مزخرفاً يختزل دور المحسنات البديعية والمجاز إلى تجميله فقط. فبالنسبة إليهم، تصبح الصُّور المجازية رمزاً يظهر لنا رابطاً حقيقياً بين الأشياء. ومن هنا يتسم الرّمز أساساً بصفة إبداعية، في نظرهم.

في الحقيقة إن كلا النظريتين؛ الانحلالية التي تمجد الفن من أجل الفن، وتلك الرّمزية التي تحتفل بالفن كنبوءة، قد تطوّرتا إثر الحافز نفسه. وغالباً ما تقاطعتا، دون أن تتميز وإحداهما عن الأخرى. فتجديد الوعي الأخلاقي كان دائماً يعتبر على النحو نفسه الذي تعتبر فيه كشوفات التقنية الجمالية. كما أن مصطلح الانحلال والانحلاليين، كان يُستخدم وصفاً للمدرسة الحديثة، ومن الجهة الأخرى، كان يطلقه الأعداء، بشكل قذحي، على الرّمزية كلها. وشبيه بهذا أن الرمزيين أنفسهم كانوا يستخدمونه ليصفوا الأتباع من الدرجة الثانية الذين انتشروا بعد ثورة ١٩٠٥، كمقلّدين لهم على صعيد السلوك البوهيمي ملبساً وعيشاً. وبعض المؤرخين يردّون هذه التسمية إلى سبب جغرافي: فموسكو هي حاضنة تيار الانحلاليين، بينما بطرسبورغ هي مركز تيار الرّمزية الديني.

إن نظرة الانحلاليين الرؤوس، كما لخصها فلاديمير ماركوف، تعني:

- ولادةً وعي جديد وتوقعاً مأساوياً (ربّما ليس مقدّراً على هذا الجيل رؤيته) لمجيء تحول العالم؛

- توسيع التجربة الشعريّة، وإضاءة مكنونات الوجود المعتمّة وإزالة المحرّمات.

- وتأنقاً معيّناً في الشّكل؛ سيادة الموسيقى اللفظيّة على حساب المعنى؛ وولع بمواضيع ذاتيّة مفرطة كالجنس والمرض والشرّ والموت.

أمّا الرّمزيون، فإنّ وجهة نظرهم تتلخّص فيما يلي: التقنيّة الشعريّة، على النمط الفرنسي ذاته؛ شعر أعماق الروح الإنسانيّة ومرتفعاتها؛ جهود أنبياء وكهّان شعراء لتحقيق النّقلة الرّمزيّة المرادة من *realibus* (المحسوس الواقعي المدرك) إلى (عالم آخر أعلى) *realiora*، كما وضّح فيتاجسلاف إيغانوف. كما أنّهم لم يخوضوا في الموضوع البارناسي "الفن من أجل الفن" معتبرين إيّاه فكرة زائفة، أشبه بـ "أفغى تعضّ ذيلها"، وهذا يعني أنّهم متّفقون مع رأي بودلير في: "أنّه حتّى في الشّعْر المثاليّ تستطيع ربّة الشّعْر أن تتألّف مع الأحياء دون أن تحطّ من مقامها". لذا فضلكوا العمل على مزج الأدب بالحياة. لكن، مع أخذ الواقع الروسي المسيحي بعين الاعتبار، لم يكن، في نظرهم، سوى الدين قادراً على تحقيق توليف بين الجمال والحقيقة الدينيّة. وانطلاقاً من هذا الإيمان الرّمزي المسيحي، أسس ديمتري ميرجكوفسكي مع زوجته الشاعرة الجريئة زينائيدا غيببوس "الجمعية الفلسفيّة الدينيّة" عام ١٩٠٢، ومن بين المواضيع الأساسيّة التي كانت تتناقش في اجتماعاتها، الدور المسيحيّ (تحقيق الرجاء الأخير) لروسيا، وموت الحضارة الغربيّة، والمشكلات الميتافيزيقية. وهكذا جاءت معظم أعمال الرّمزيين اعتباراً من ١٩٠٠، تغريداً في العالم العلوي خارج السّرّب الأرضي، يتنازعها "توتر حاد بين الوحدة والتمزّق، بين كلمة سحر وكلمة موت".

وفي خضم انتشار الكتب الغنوصية والتصوفية والدينية بكل أشكالها في العقد الأول من القرن العشرين، راح الرمزيون يركزون، أملاً في تجديد كوني للمجتمع الروسي، على موضوع قديم ناقشه أفلاطون والغنوصية اليهودية والمسيحية، موضوع الأندروجين Androgyne (الخنثى أي الاتحاد المتناغم بين هئيات ذكورية وأنثوية). لكن تركيزهم هذا، خصوصاً في نشرهم الروائي، يكشف عن حقيقتهم غير العقلانية المشوبة بطوباوية حاملة بعالم خال من التناقضات، تتجاهل مردودات الأندروجين الاجتماعية والاقتصادية. ومشكلة الرمزيين هذه تتجلى في استخدامهم "القناع" في رواياتهم "كرواية أندريه بيلي "بطرسبورغ" و"الشیطان الصغير" لفيدور سولوغوب، كوسيلة للهروب من القيود الاجتماعية والسياسية المفروضة على السلوك. فالرمزي، في ظل سيطرة الروح المتحللة لا يرى التميز بين الرموز والعالم الحقيقي؛ بين المثل والأهداف الممكن تحقيقها. فهو يرى الأندروجينية (الخنثوية) مثلاً أعلى والأندروجين تجسيداً تاريخياً لها. ذلك أن التباين بين المثال وشكله الملموس، بالنسبة إليه، يمكن تجاوزه في التجربة الجمالية. ففي "الشیطان الصغير" لفيدودور سولوغوب ثمة استمالة إلى جمالية الأندروجين. فالكاتب يربط الأندروجين ببراءة الفتوة أي بحالة التمييز الجنسي. وسيعود ميرجكوفسكي إلى الموضوع في هجرته، فتناول بشكل مفصل موضوع الأندروجين في روايته "ليوناردو دي فنشي". غير أن الأندروجين موضوع جمالي إنشائي لم يتطرق إليه إلا الكتاب الذكور. ومن هنا يمكن القول إن زوجة ميرجكوفسكي، زينائدا غيببوس (١٨٦٩-١٩٤٥)، هي أول امرأة تتناول موضوع الأندروجينية، وبجراحة أكثر، بل جعلته أساس رغبتها في تحقيق ثورة جنسية مبكرة. وفي الحقيقة أن ميرجكوفسكي شخصية ذات معرفة عميقة ثقافية أوروبية كلاسيكية جداً، ومتبحر في العلوم الميتافيزيقية، مما أصبح أقرب إلى المنظر مما إلى الشاعر. ففي كتاباته النثرية تكمن



عبقريته الرمزية وليس في أشعاره. ويعتبر الرائد المؤسس للمدرسة الانحلالية "وعي ديني جديد"، إدراك ما لا يوصف. و"المسيحية"، في نظره "ليست دين الزهد المحض وإنما دين الإتمام التام، والتعبير عن المشاركة والحب؛ الحب المجسد في كماله الجسدي والروحي".

أما زينانيدا غيببوس فهي طبعًا لا تختلف عن بقية الرمزيين في النظر إلى الأدب كتجربة روحية عميقة؛ ووسيلة لتجسيد وحدة المتعالي والظاهري. وإن من مزايا الفن هو حب الله والأخلاق الكنسية والازدهاء الروحي. ولخصت غيببوس قانون الفن بالعبرة التالية: "ينبغي للفن أن يحقق الروحاني فقط". و"الفن هو حقيقي فقط عندما يهدي القارئ نحو الروحاني ويحث بحته عن الله". وبقدر ما نشرت مقالات نقدية وسجالية حادة، وأحيانًا، باسم مستعار هو أنطون كريني (أي المتطرف)، حول قضايا أدبية والثورة والحرب وأسماء رمزية معروفة، فإنها تناولت، أيضًا، من وجهة نظر فطرية، الحب، الزواج، والتجاذب الجنسي المتناقض. رحبت بثورة أكتوبر ظنًا منها أنها جاءت لإزالة الأوتوقراطية ولتحقيق الحرية... لكن سرعان ما انقلبت عليها. وقد وصفها تروتسكي بـ"الساحرة الحقيقية".

لكن خلف كل هذا السعي الروحاني المسيحي الخالص، كانت زينانيدا غيببوس تدعو علانية إلى androgyne المرأة الخنثى التي فيها ازدواج الذكورية والأنثوية. وكانت تتعمد الظهور بملابس ذكورية وبمظهر داندي. ففي رسالة لها عام ١٨٩٧ كتبت بأنها قد أثارت زوبعة كبيرة في أثناء إقامتها في الريف، بتعودها على عبور الحقول مرتدية سروالاً أوكرانيًا (لا يلبسه إلا الرجال). بحيث إن الرمزي بريوسوف انتقد محاولاتها المتعمدة لازدراء التقاليد الاجتماعية. وقد كتبت بيانات وعرائض في مجلتها "الطريق الجديد" تدعو فيها إلى اعتبار الجنسي المختلط bisexuality (ممارسة المرأة الجنس مع

الرجل والمرأة؛ والرجل مع المرأة والرجل)، "حالة جنسية طبيعية". وقد صاغت مفهوماً ثورياً هو "الحب الأيروسي المقدس" حيث كلُّ حبٍّ أيروسي، جنسي مثلي Homosexual، أو جنسي متغاير Heterosexual (أي ما يعرف بالجنس المتعارف عليه: المرأة لا تمارس الجنس إلا مع الرجل، والرجل إلا مع المرأة) يجب أن يُقدَّس وأن يكون مُجازاً في مجتمع المستقبل الطوباوي. وقد كتبت قصائد عديدة واضحة في تلبسها الخنثوية. ولحسن حظها، أن اللغة الروسية فيها إمكان تأنيث الأفعال وتذكيرها، فمثلاً عندما تقول: "الأمس شفاهك الرقيقة"، يفهم الروسي أن المتكلم امرأة، وليس رجلاً، تخاطب امرأة. ومن أشهر قصائدها هي "القبلة" حيث نشعر بنظرتها الذكورية الفوقية إلى ضحيتها موضوع رغبته، المرأة، والتي اسمها "أنيسة" والاسم يوحي في الروسي إلى "الحمل الوديع":

أنيسة، ذا أنا أقرب

بسمتي من شفاهك،

لا تهربي أيتها السمكة المتبخرة.

فأنا نفسي لا أعرف ماذا سيحدث.

لكنني أعرف متعة التقرب

وبهجة نواياي المخالفة.

أسأربط اللحظات تسلسلاً؟

والأمس شفاهك الرقيقة؟

ارفعني عينيك، لا تخافي، تَقْرُسي جليُّ

وقلبي حيُّ يخفق.

وهلة الوعد كم هي رائعة!

لا تتلهفي... أنيسة...

التَّضام والانفصال على حد سواء

في كليهما ثم قلق.

أنيسة إني أحب ما هو غير معروف.

ليس الإنجاز وإنما الإمكان.

شفاهك الرقيقة تجهل

من أي لهيب سأجنبها

أنيسة... أنيسة... سألامس الشفا

فحسب بقبلة منزلة.

مرّت الرّمزية على مرحلتين. الأولى: فتح الأسس النظرية مع إعطاء نماذج قوية. الثانية: توسيع النطاق النظري وتنويع النموذج مع الأخذ بعين الاعتبار التطورات الثورية للمجتمع الروسي. وفي كلا المرحلتين، كانت هناك مساهمة باطنية هل الرّمزية مجرد "فن"، أم أكثر من هذا.

إن من أهم الشعراء الذين لعبوا دوراً كبيراً، بعد جهود الناقد ديمتري ميرجكوفسكي واكيم فولينسكي، في المرحلة الأولى من توطيد المدرسة الرمزية تياراً يسيطر على كل الشعر الروسي، هم بريوسوف، وبالمونت وسولوغوب الذين جذدوا الوزن الشعري بالتخلي عن التقطيع الكلاسيكي وإدخال الشعر الحر، ووسعوا دائرة الوعي الشعري. ففاليري بريوسوف صاحب البيت المشهور:

"أماماً، أيها الحلم، يا ثوري الوفي!"

هو من أوائل الشعراء الروس الذين اجترحوا تجربات شكلية كجعل البيت من كلمة واحدة أو كسره إلى سطرين كما سيمتيز به مايكوفسكي بعد عشر سنوات، وأحياناً لا يبدأ بكتابة الحرف الأول من البيت بحرف كبير كما تقتضي قواعد اللغة الروسية، بل أحياناً يكتب قصيدة مؤلفة من بيت واحد:

"غطي ساقيك الشاحبتين!"

كان له دورٌ في تعريف القارئ الروسي على المثل الجمالية المستمدة من أعمال بودلير وإدغار ألان بو. ويعتبر بريوسوف زعيم الرمزية الروسية المقدمة كفن شعري لا غير، وذلك بسبب مقالاته النظرية التي كان ينشرها في منبر الرمزية الرسمي "الموازين" التي كان يشرف عليها. وكان أول الذين نادوا بتغيير جوهر في الشعر، فقد نبّه إلى أنه "أن أوان الانتقال من شعر الألوان إلى شعر الفوارق الدقيقة، ظلال المعنى". كما بين ازدراءه للجوانب التصوفية الدينية النزعة في بعض أعمال الرمزيين، وقد هاجم المجتمع الروسي بأنه متخلف فلسفياً وثقافياً مما لا يقبل التجارب الرمزية في الشعر. ومع أنه حافظ في تفسيراته للرمزية على مفهوم الجمالية الغامضة المالارمية، فإنه كان أحياناً يعبر عن أفكاره بلغة ملتبسة تبدو وكأنها دعوة دينية مُضمرة، وربما هذا نتيجة تأثره بالمعرفة الذاتية الحدسية الشوبنهاورية.

فمثلا العبارة التالية، في مقاله "مفاتيح الأسرار"، يقول: "إنَّ الفنَّ لهو إدراك الكلمة، بوسائل أخرى غير عقلانية. الفن هو ما يسمى في الحقول الأخرى بالوحي. الأعمال الفنية أبواب تفتح على الأبدية". ونرى في كلامه هذا انزياحاً عما جاء في كلمة مالارميه التي كان بريوسوف يؤمن بها في أنطولوجيته: انزياحاً من *suggérer* (الإيحاء المحايدة) إلى *révélation* (الوحي المحتملة بالإشارات المسيحية الواضحة). أو في هذه العبارة التي يتكلم فيها عن الإخلاص المطلق الضروري للشاعر: "لا نعرف سوى وصية واحدة مفروضة على الشاعر ألا وهي الإخلاص الأعظم والأقصى. فليست ثمة لحظات منفصلة عندما يصبح الشاعر شاعراً، فإما هو شاعرٌ على الدوام، وإلا فهو ليس بشاعر على الإطلاق"؛ إخلاص يشبهه بالتضحية الدينية، لكن كما يؤكد ليست تضحية من أجل الدين. بل يذهب أبعد من هذا في مقال آخر عنوانه "الذبيحة المقدسة" حيث كتب: "لنحرق أنفسنا على مذبح ألوهيتنا. إذ فقط السكينة الكهنوتية التي تفتح صدورنا لها حق منح اسم الشاعر". غير أنه ظلّ وفياً ومؤمناً بمقولة بودلير الشهيرة: "لا هدف للشعر سواه". وقد وقف، في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، ضد التفسيرات الدينية التي أخذ يروج لها فيتاجسلاف إيفانوف (١٨٦٦-١٩٤٩)، مؤكداً أن "الرّمزية مدرسة شعرية لا غير، والتصوّف عنصرٌ غريبٌ على الرّمزية... وأنّه لا يمكن الحكم على الشاعر إلا من خلال جدارة أو عدم جدارة شعره، وليس من خلال شيء آخر".

"أيا شبابٍ شاحبٍ ذو النظرة المتّقدة

ها أنا أوصيك بثلاث، لتتبع،

الأولى: لا تعشّ بالحاضر

ففي المستقبل لا غير، يقيم الشاعر.

الثانية، لا تُبد شعورًا لأيّ كان  
أحب نفسك دون ما حدود  
والثالثة، احتفظ بها: اعبد الفنّ  
الفنّ لا غير، دون ما تفكير أو غاية

أيا شبابّ شاحبّ ذو النظرة الحائرة  
إنّ تبعّت وصاياي الثلاث:  
عندها، كمحارب ذاق مصرّعه، سأسقط بصميت  
عارفًا أنّ هناك شاعرًا بعدي".

وكان يوصي بأنّه "ينبغي لديوان ألا يكون مجموعة عشوائية تضم قصائد من أنماط مختلفة، وإنما أن يكون كتابًا؛ كُلا مغلقًا، موحّدًا بفكرة منفردة. كما الرواية، كما المبحث العلمي، يكشف ديوانٌ عن محتواه بخطى متتالية من الصتحة الأولى إلى الأخيرة... الأقسام فيه كما الفصول بالضبط، واحدهما يضيء الآخر، ولا يمكن أن تتبادلوا عشوائيًا واحدهما مكان الآخر".  
أما قسطنطين بالمونت (١٨٦٧-١٩٤٢) فقد أثرى الوعي الشعري الجديد، بترائله ذات الموسيقى المبتكرة والإيقاع الجديد، إلى الشمس والنار، والكواكب... وكانت تأثيرات بودلير وويتمان ونيشيه واضحة في كتاباته الشعرية، وربما لهذا السبب تخلو من الميثافيزيقية. وديوانه "لنكن كالشمس" يشهد على موهبته الغنائية. وفي بداياته قام بترجمة إدغار آلن بو و بيرسي

شيللي. وعندما طلق زوجته عام ١٨٩٤، تعرف على بريوسوف فأصبحا صديقين يجولان شوارع موسكو ليلاً، ويتناقشان حتى الفجر، ويشربان معاً في الحانات... وكانت هذه اللقاءات المكثفة مع بالمونت مثل دروس ثرية تعلم منها بريوسوف الكثير، بحيث كتب عن علاقته ببالمونت هذه، قائلاً: "أشياء عديدة، لم تتضح لي إلا من خلال بالمونت... كنت شخصاً قبل التقائي ببالمونت، وأصبحت شخصاً آخر بعد التقائي به".

في ديوان بالمونت الضخم "في الشسوع"، "نجد الظلال، الأحزان، أزهار المناقع تتدفق بجناس صوتي... كما يشرح لنا فيه، لماذا ألقى بنفسه من النافذة عام ١٨٩٠، لأنه كان يريد أن ينسى أحزان حياته الزوجية وأن يتحرر منها... لكنه عاش لأن الموت أعلمه بأن يعيش باقي حياته وأن يخدم مصيراً آخر".

وتميز بالمونت بحب الذات بحيث كانت قطعه النثرية الرائعة أشبهه بسمفونية تساؤلية حول معنى الوجود وقيمه: "مثلما تعيش الشمس لذاتها وتدور حولها العوالم التي تنتمي إليها.. ليست هناك سوى مسألة واحدة لها قيمة للإنسان: أعليه أن يرى في ذاته وسيلة أم غاية، أعليه أن يرى في شخصه وسيلة إرادة شخص آخر، أو ينبذ العبودية، رغبة في الحرية بأي ثمن كان؛ اعتباراً لكل لحظة تمر هي لحظته الخاصة به؛ كأننا كالزهرة التي تتفتح، تذبل، ولن تولد ثانية؛ أن تكون عبداً أم سيّداً: لا قيمة في أن تكون إنساناً؛ لا قيمة في أن تكون ملاكاً، فرئيس الملائكة، بعد مئات من السنين، مثلنا، بعد بضع سنوات من حياتنا، شعر بالضجر في قلبه وتشوق إلى قوى أعظم. على المرء أن يكون إلهاً أو لا شيء".

جئت إلى هذا العالم لكي أرى الشمس  
والأفق الأزرق

جئت إلى هذا العالم لكي أرى الشمس  
والجبال الشاهقة.

جئت إلى هذا العالم لكي أرى الأقيانوس  
وألوان الوادي المورقة  
كم من عوالم بلمحة رأيتُ  
أنا السيد الذي لا انقسام فيه ولا انفصال.

تغلّبتُ على التسيان البارد  
لكي أخلق حلمي  
وكلَّ وهلة تفيض بتجلُّ  
فأتابع الغناء أبداً

من الشدة ينشأ حلمي  
ولهذا يحبني الجميع  
ألا من أحد يجاري قوّة أغنيتي  
لا أحد، لا أحد.



جئت إلى هذا العالم لكي أرى الشمس  
وإذا لابد أن يخفت ضوء النهار  
فأنا سأواصل الغناء، غناءً إلى الشمس  
إلى أن تسكت نأمتي.

على أن الذي أدخل الشعور الأنوي الفردي في الرمزية وعبر عن  
الواقع برموز هو فيدور سولو غوب (١٨٦٣-١٩٢٧) الأكثر روسية من  
الروس كلهم، فأعماله سواء المسرحية الروائية أو الشعرية، يتركزها مفهوم  
"الأنا"، فهي هو يكتب موضحاً: "هناك فقط (أنا) في كل شيء، ولا شيء آخر  
كان أو سيكون غير الأنا".

أنا إله العالم السري  
العالم كله لا يوجد إلا في أحلامي  
لن أبني أصناماً لنفسي  
لا على الأرض  
ولا في السماء.  
لن أكشف لأحد  
عن طبيعتي القدسية  
سأعمل كخادم، ومن أجل الحرية  
سأزور نجدة، الليل والسلام والظلمة.

وقد يكون فلاديمير سولفيوف (١٨٥٣-١٩٠٠) هو الأب الروحي للرمزية الروسية والمفكر التصوفي الأكثر أصالة وتبحراً في العلوم الباطنية. في شبابه تَخلى عن مسيحيته الأرثوذكسية متبنياً التيار العدمي المضاد للكنيسة، لكنه فيما بعد انتظم وخط الكنيسة الروسية. كان يعتقد أن لروسيا رسالة ثقافية وروحية كبرى، كما كان يؤمن بوجود المسيح الدجال كرمز للشر. و"العالم الواقعي، في نظره، ليس إلا ظواهر عابرة يقابلها عالم الغيب، عالم المثل الأبدية". كان لسولفيوف تأثير كبير على الشعراء الرمزيين بالأخص ألكسندر بلوك (١٨٨٠-١٩٢١) وأندراي بيلي (١٨٨٠-١٩٣٤). وقصيدته "اللقاءات الثلاثة" التي يصف فيها رؤاه التصوفية حيث تجلت له صوفيا (رمز الحكمة الربانية) ألهمت معظم شعراء الرمزية وأثرت في تجربتهم الشعرية. الشعر، في نظر سولفيوف، "هو الوسيلة العليا للرؤيا. إنه، في آن، وعاء الحلم النبوي وموئله؛ الوحي الذي بواسطته يتم اكتشاف الحقيقة الأبدية". وقد ابتكر تسمية جديدة للشاعر theurg (صانع المعجزات) التي تعني صاحب معرفة سرية انكشفت له فقط.

يعتبر أندراي بيلي من أكثر الشعراء الذين قضوا حياتهم في تنظير الرمزية كفلسفة حياة ميتافيزيقية، ففي أعماله يمتزج الباطني بالسحري والروحاني بالغيبى، وكتب مجموعة كبيرة من القصائد التي تتناول الحياة الريفية بتقنيات شعرية متعددة وثرية بالإيقاعات، كما كتب سلسلة روايات رمزية لها مكانة كبيرة في الأدب الروسي، وله تحليلات في الأوزان ودراسات شبه سايكولوجية وفلسفية، سببناها الشكلايون الروس فيما بعد في تعميق نظريتهم النقدية.

يحاول بيلي، في مقالته "معنى الفن"، اختزال الأعمال الجمالية إلى نقطتين جوهريتين: "شكلها الجمالي وتوجهها الديني أو السحري. فعلم الجمال، كعلم، يُعنى فقط بالشكل التقني. والفن بوصفه عملية إبداعية، هو أصيل فقط

عندما ينتج قيماً دينية. والقيمة الدينية هي الرّمز الذي ينشده كل نشاط إبداعي، الفن في الحقيقة رمزي عندما يسعى للكشف عن أكثر النواحي الجوهرية الموجودة في الرّمز". وهكذا يبرّر الدعوة إلى تغيير الفن والحياة، أو الحياة إلى فن (على عكس شعار بريوسوف الفن إلى حياة): "إذ لا يمكننا تقرير المعنى الحقيقي للفن، إلا في البحث عن معنى الصّور المرئية أو التجارب. لكن هذا المعنى هو ديني. فالفن مخرجٌ للرّمزية الدينية، وتشير الرّمزية، على عكس أي نمط دوغمائي، إلى الطريق نحو إعادة خلق فنية للنفس وللعالم... فليس للفن معنى حقيقي آخر سوى المعنى الديني". وهو يعتقد أن الرّمزية لا يمكن أن توجد ولن توجد كمدرسة إلا في حال تعاملها مع النقد، وأنه لا يمكن بناء مفهوم حياتي إلا فوق المدارس والعقائد". وحول الانحلالية، كتب بيلي: "الانحلالية التي ليس لها أساس (في روسيا) صار لها الآن جذور في الأرض الأدبية للروح القومية... ففي الغرب - الفرد ضد الكل، في روسيا الكل ضد الفرد. لذلك أن الفردانية في روسيا تخرب دوماً الدين. ولهذا السبب فردانية الإنلجيسيا تجذبها الكونية الغربية. كل متغربي روسيا كانوا فردانيين... الشعار الكوني والشعار الفرداني متوحدان في الدين، لأن الدين هو دين الفرد... ولهذا السبب زُرعت الرّمزية الأوروبية الغربية في روسيا، وصار لها سمة تصوفية دينية محددة جداً، وسنُعطي هذه السمة إلى الشعب".

وإذا كانت الرّمزية الفرنسية تلحّ على الموسيقى كينبوع، فإن الروس أيضاً اتخذوا الموسيقى مبدأً شعرياً، لكنهم، عزوا إلى الموسيقى قدرة أعلى. ففي نظر أندريه بيلي إن الموسيقى تعبّر عن الرّموز على نحو مثالي، الرّمز دائماً موسيقى. ومتأثراً بعبارة نيتشه "روح الموسيقى"، كتب: "ما الروح سوى موسيقى". بينما عند بلوك، لا تمثل الموسيقى جذر الشعر فحسب، وإنما كذلك مصدر كل قدرة ورؤية، بحيث حاكى كلمة يوحنا: "في البدء كانت الموسيقى".

ألكسندر بلوك، الذي كان يؤمن "بأنه من المستحيل فهم أي شيء خارج الرّمزية... ولهذا السبب، حتى الكتاب ذوو المواهب العظيمة لا يمكنهم فعل أي شيء بفهم ما لم يتم تعميدهم بنار الرّمزية وروحها"، هو، بعبارة أنا أخماتوفا "أحد أقطاب الحقبة المأساويين"! لقد قال إيفانوف عنه: "إنه الله في بيت دعارة!"

ألكسندر بلوك هو النموذج الشعري الصافي لرمزية متقدمة وواعية تعرف كيف تخطط الحلم بالواقع، متقلّة من تصوّفية متغذّية على عالم الحلم، إلى شعرية أكثر دنيوية في رصده للعناصر الحياتية، على عكس كثير من الشعراء الرّمزيين الروس الذين لا يستلهمون مشهّدًا حيائيًا، إلا غابت واقعيته فيما وراء المضمرات الدينية، وقد كتب عددًا من القصائد القصيرة تحت عنوان "رقصة الموت"، هنا القصيدة الثانية:

"ليلٌ شارعٌ، مصباحٌ، صيدليّةٌ

وضوءٌ خافتٌ لا معنى له.

حتى لو تعيش ربع قرن آخر:

فلن يتغير أي شيء. ما من مخرج.

ستموت... وستبدأ من جديد

وكل شيء سيتركّر كما كان من قبل:

الليل، تموجُ التربة الجليدي،

الصيدليّة، الشارع والمصباح."

كما أن له عدد كبير من القصائد حول المدينة:

"اخترق رجلُ أسودَ المدينة.

أطفأ المصابيح، وهو يتسلق السلام.

يقرب فجرٌ أبيضٌ بطيء،

والرجل الغريب الصغير يصعد السلام.

حيث ظلالٌ خفيفةٌ

ولفوانيس المساء أشرطةٌ صفراء،

وضوء الفجر تمدد على الأدراج،

متسللا الستائر وخرق الباب.

كم شاحبة هي المدينة الفجر!

رابضاً في الخارج، يبكي الرجلُ الأسود الصغير!-

في نقده لأشعار بلوك عن "السيدة الرائعة"، أوضح نيكولاي غومليوف إنه "من الممكن قراءة هذه الأشعار على نحو مقنع من دون تضمين تصوّفي مقترن بـ"صوفيا"؛ الأنثى الربّانية موضوع قصيدة سولفيوف "اللقاءات الثلاثة". غير أن بلوك الذي كان يعتبر القصائد ابتهالات، قد وقف ضد مفهوم بريوسوف القائل إن "الرمزية مدرسة شعرية لا غير"، وقد وضّح موقفه بأن المدرسة في الشعر مسألة ثانوية، تجميع الشعراء في مدرسة لهو عمل لا طائل تحته... فالشاعر حر كلياً في عمله الإبداعي، وليس لأحد الحق في أن يفرض على الشاعر أن يفضل الحقول الخضراء على المواخير. الشعراء لا يهتمون إلا بشيء واحد ألا وهو ما الذي يميّز واحدهم عن الآخر، وليس ما

الذي يتشابهون فيه". إلا أن ألكسندر بلوك هو أول من استخدم كلمة "أزمة" عندما وصف عام ١٩١٠ بأنه "زمن الأزمة الرمزية... وفقدان هيمنتها"، مضيفا: "إن وضع الكلمة الراهن في الأدب الروسي يبين لنا بوضوح بأننا نحن، الرمزيين، قد أكملنا جزءا مُعيناً من رحلتنا، وإننا أمام مشاكل جديدة... علينا، من جديد، أن نتعلم من العالم، ومن الطفل الذي يحيا في أنفسنا المحترقة". وفي عام ١٩١٣ دون في يومياته: حان وقت التحرر من كل تبعّة. فليس وارداً أن أتكلّم، من الآن فصاعداً، باسم الرمزية. وإنما وحدي أتحمل مسؤوليتي!! وكان مايكوفسكي يتضايق جداً من نزعة شعر بلوك الدينية، رغم أنه كان يكن احتراماً كبيراً له. وكان دائماً يقرأ البيتين الأخيرين من رائعة بلوك "الإثنا عشر": "متوجاً بأكليل ورد أبيض/ في مقدمتهم... يسوع المسيح"، على النحو التالي: "متوجاً بأكليل ورد أبيض/ لوناشارسكي، وزير التنوير!" وقد بين مايكوفسكي ازدواجية موقف بلوك من ثورة أكتوبر في كلمته التي ألقاها عند دفن بلوك: "في الأيام الأولى للثورة، وأنا أمرٌ بجندي نحيف منحن يدفع نفسه بنار كِبارة... سمعت شخصاً ما يناديني. إنه ألكسندر بلوك. سألته: "هل تحبها (الثورة)؟"، أجاب "جيدة" ثم أضاف: "لقد حرقوا مكتبتي في القرية". إن كلمة "جيدة" و"حرقوا مكتبتي" هما شعوران حول الثورة متشابكان في قصيدته "الإثنا عشر". البعض يقرأها كتمجيد للثورة والآخر كتهكم عليها". وتجب الإشارة هنا إلى أن كلمة مايكوفسكي هذه تضيء عدم اكتراث مايكوفسكي نفسه للكُتب، والتي تجلّت في البيت التالي في قصيدته "غيمة بسرّوَال": "وما نفع الكُتب!"

في الحقيقة، هناك عدد من الشعراء الرمزيين كانوا يشيرون إلى هذه الأزمة الباطنة. مثال ذلك، فيتاجسلاف إيفانوف الذي أعلن للمنضمين الجديد، في محاضرة عام ١٩٠٥، "لستك في حاجة إلى أن تصبح رمزياً"، وكان

يعني بذلك أنَّ الشاعر الذي له فهم صحيح للرمز، عليه أن يعطي أهمية كبرى لمهارته في الصنعة الشعرية، وألا يعتمد كثيرًا على الإيصال التصوُّفي للرمز. ويعتبر فيتاجسلاف إيفانوف من أكثر الرمزيين اطلاعًا على الثقافة الغربية خصوصًا اليونانية والتقاليد السلافية. أسس عام ١٩٠٥ فلسفة ثورية اسمها "الفوضوية التصوُّفية" لكنها سرعان ما اختفت لأنَّ شعارها المأخوذ من كلمة بطل رواية دستوفسكي إيفان كارامازوف: "أقبلُ الله، لكنني لا أقبلُ عالمه"، لم يجذب أعضاء كثيرين. أصبح قائدًا لرمزي بطرسبورغ بينما بريوسيوف كان قائدهم في موسكو. باتت شقَّة إيفانوف، الواقعة في الطابق السادس بمواجهة حديقة "توريد"، تعرف بـ"البرج" يلتقي فيها، كل مساء أربعاء، أفضل مثقفي زمنه. ففيها تتم قراءات شعرية ومناقشات نقدية تستمر حتى الفجر، تختلط فيها كلُّ المواضيع، وتخلط بين الروح الفرنسية والباطنية الألمانية، بين وايلد ونيتشه. وكأنهم يحاولون التوفيق بين ديونيزوس والمسيح، وإنَّ يصلحوا بين فلسفة سولوفيوف الروحانية وتصوُّفية روزانوف الجنسية. وقد أثرى إيفانوف اللغة الروسية باستخدامه مفردات قديمة يونانية يشق منها كلمات جديدة. لكنه انتهى، بعد ثورة أكتوبر، مُدرسًا يعلم التتار الشيوعيين اليونانية. كان الفن بالنسبة إليه تعبيرًا عن تجربة دينية مشاعية. "فللدين"، كما كتب، "دائمًا مكانته في الفن الحقيقي والعظيم. المهمة الدينية لا تحطُّ من قدر الفن لأنَّ الإنسان يعطي للرب أفضل ما لديه" ويؤمن إيفانوف بالرمزية لأنها في نظره بداية وعي ديني متجدد. "الشعر بالنسبة إليه فعلٌ دينيٌّ وعملٌ كهنوتي... لا يمكن فصل الفن عن الدين لأنَّ التراجمي يقوم على الذنب، وعلى الذنب أن يُقام على التصوُّف". لذا لم تكن تصوُّفيته فردانية كسائر الرمزيين الآخرين، لكنها ليست مرتبطة بتجمع سياسي.

وبما أن لكل حركة أو تيار، شعراء هامشيون لم يكن لهم حظ الشهرة، فإن شاعر الحركة الرمزية الروسية الهامشي، هو ألكسندر دوبروليوبوف (١٨٧٦-١٩٤٤) الذي عاش في غرفة مبنية على شكل كفن، يدخن فيها الحشيش ويوصي الشباب بضرورة الانتحار، وقد اعتزل كتابة الأدب وراح يجوب روسيا حافياً. له ديوان شعري صغير عنوانه "الكتاب غير المرئي" لاقى ازدياء الجميع باستثناء بريوسوف الذي وجد فيه موهبة عالية، فقطعه النثرية وقصائده الحرة كانت تدل على غنائية شعرية قوية وواعدة، لكنه اختفى نهائياً عن المشهد الأدبي ولم يُسمع عنه فيما بعد أي شيء.

ولعبت المجلة الشهرية "موازين" دوراً كبيراً في إثراء الثقافة الرمزية، ففيها دراسات وتحليلات، وشروحات للمبادئ الأدبية، ومتابعات لما يجري عالمياً من تطورات شعرية وموسيقية وفنية. وقد استمرت "موازين" ست سنوات من ١٩٠٤ إلى ١٩٠٩، بإدارة بريوسوف، باستثناء العديدين الآخرين، فقد أشرف عليهما أندراي بيلي. وبعد إغلاقها ظهرت "أبولون" لتلعب دور المنبر المفتوح للرمزية لكنها سرعان ما تحولت إلى منبر لسجلات مضادة للرمزية، فنشرت بيانات "الذروية"؛ الاتجاه الما بعد رمزي.

أصبحت الرمزية، مع تصاعد نزعة دينية أرثوذكسية جماهيرية، يبررها الوضع الروسي الاجتماعي، مشبوبة بإحساسات غامضة بالكوارث والتغيرات، أشبه بحركة شعرية قيامية. ففي أشعارها ونتاجها النقدي والنظري ونثرها المتعدد الأوجه كانت تغلي مشاعر القومية الروسية، ودعوات التبشير المسيحي، واستغراق في معارف الرمز الديني أملاً بانقلاب روحاني مسيحي. فها هو بريوسوف يكتب في "الموازين": "دع الفنانين المعاصرين أنْ يحولوا وعيهم إلى مفاتيح لفك الأسرار؛ مفاتيح تصوفية لفتح الأبواب حتى تخرج البشرية من "سجنها الأزرق"، نحو الحرية الأبدية"! وها هو أندراي بيلي يكتب



في مقاله "رؤيا الشعر الروسي القيامية": "الشعراء الرمزيون أنبياء، وظيفتهم إعلان نهاية تاريخ العالم، وتجميع المؤمنين من أجل الصراع الكوني المقبل مع المسيح الدجال!" والنزعة الدينية الأرثوذكسية هذه كانت متجذرة في المشروع الرمزي الروسي، على عكس الرمزية الفرنسية التي، رغم طابعها التصوفي الجمالي والاستبطاني للغة، كانت أبعد التيارات عن المشاغل الدينية التي انخرطوا فيها شعراء الرمزية الروسية. فنسمية "الرمزية" لم تكن في نظر الرمزيين الفرنسيين والبلجيكيين أكثر من مقارنة كتابية، بينما أراد الرمزيون الروس تحويل مفاهيمهم الرمزية إلى منظومة فكرية مفهومية شاملة، إلى إنذار سماوي. وكما يقول فكتور إيرليش، أصبح "الشعر، بالنسبة إلى الرمزيين، كشفًا عن الحقيقة العليا، عن شكل المعرفة الأعلى، سحرًا قادرًا على تجسير الفجوة بين الواقع التجريبي والغيب. الكلمة الشعرية، في عين الرمزيين، كَلِمَ تصوفي يلعلع بمعان باطنة". و"الرمز"، كما وضّح ريناتو بوغيولي، "يسمى، في الأدب التصوفي، بـ"التطابق" والمصطلح هذا مأخوذ من قصيدة بودلير "تطابقات" (انظر ملحق رقم واحد). "فبينما يؤسس الرمز علاقة عمودية بين المجال الأدنى والأعلى، متجاوزا الثنائية الأساسية بين الواقع والمثال، فإنّ التطابق يؤسس علاقة أفقية مثبتًا وجود تواز، وتماثل، بل حتى تداوت، بين رموز تنتمي إلى أشكال تعبير مختلفة. باختصار، يفترض "التطابق" تشابهًا دلاليًا بين إدراكات مختلفة، كما بين مختلف التقنيات اللغوية والفنية. ففي الممارسة، يتضمن التطابق بأنه من الممكن ثمة تعادل في الإحياء والمعنى بين رمز لفظي وآخر موسيقي ومرئي".

أما الاستعارة، التي هي إحدى أدوات الشاعر الأساسية، فإنها قد رُفِعَتْ من كونها مجرد صورة بلاغية إلى رمز وظيفته التعبير عن تماثل الظاهري والمطلق، للكشف عن التطابقات الكامنة بين عالم الحواس، العالم الواقعي

والعالم الآخر". مع أن شعراء الرّمزية يختلف واحداهم عن الآخر في مفهوم الرّمزية، إلا النظرة المتديّنة للعالم كانت هي الرابط التي تجمعهم. وكما يقول الناقد ميرسكي، "إن مفهوم العالم (كغاية رموز) كان العلامة الجوهرية في أعمال الرّمزية الروسية كلّها، وأعطى لكل هذه المدرسة صفة ميتافيزيقية وتصوفية واضحة".

ليس هناك تعريف للرّمزية كتبه رمزيّ روسيّ لم ينطو، بشكل أو آخر، على تطلّع سماويّ؛ بحث في سراديب العالم الآخر عن حلّ لعالم أرضي ملموس ذي أبعاد ثلاثة... وكأن هذا الرمزيّ شاعرٌ غير مشدود بالمتعة المالارمية أن تكتب لا غير... وإنما محكوم بمهمة الكاهن الخلاصية (القيد الإلهي): الانتصار الحتمي على المسيح الدجال وإعلان موت الثقافة الغربية... فيولد عصر جديد للإنسانية، كما يتخيل. وقد يكون هذا أحد الأسباب التي دفعت معظم الشعراء الرمزيين وما بعد الرمزيين إلى تأييد ثورة أكتوبر، لأنهم ظنوا أنها فرصة لتحقيق حلمهم المسيحي القومي الروسي. فمثلاً كان بلوك وبيلي ياملان من الثورة البلشفية أن تدمر العالم البرجوازي القديم وأن تقيم مكانه حضارة روحانية جديدة أكثر بساطة وتحرراً من قيود الحضارة الغربية. وقد أعاد بيلي، بعد الثورة، كتابة صرخته اليائسة المنشورة في ديوانه الثاني "رماد":

"كفى! لا تتظري، لا تألمي..."

اختفي في الفضاء،

اختفي يا روسيا، يا روسيائي

فصارت أشبه بهللويا سعيدة: "آه يا روسيا، يا روسيا/ إن مسيح الأيام/ لهو آت".

في الحقيقة، كان الرّمزيون يعتبرون أنفسهم أنبياءَ قادرين على التنبؤ بما سيحدث لروسيا. وعندما حلت الحرب الأهلية وهاجم الغربيون روسيا، شعر عدد منهم بأنّ نبوءتهم قد تحقّقت! لكن سرعان ما اكتشفوا، بشكل أو آخر، أنّ الثورة البلشفية لم تكن مطابقةً للصورة التي كانت في مظانهم... بل هي أيضًا كانت تتطوي على المسيح الدجال، لينين وتجسيده الأكبر ستالين، ف شعر بعضهم بخيبة أمل مرعبة كبلوك، والآخر إمّا أعدم كغومليوف بتهمة الخيانة، وإمّا هاجر روسيا إلى الغرب كبالمونت، وإمّا أصبح مجرد موظف بيروقراطي في مكاتب الثقافة السوفييتية كفاليري بيريسوف يكتب التقارير العادية، غير قادر حتّى على كتابة قصيدة تضاهي ما كان يكتبه في شبابه!

غير أنّ الشروط الاجتماعية والسياسية وبالتالي الشعرية، ستتغيّر في نهاية العقد الأوّل من القرن العشرين، وسيتمخض عنها واقع جديد مدني صاخب يتطلب ديباجة شعرية أكثر عصرية وأكثر مرونة مما كانت تحاول الرّمزية تقديمه، شعرية بالفاظ ملموسة وفيزيائية تتناول مواضيع دنيوية: البشر، والأماكن، والأنصاب، والأشياء الجميلة الملموسة والفيزيائية، على عكس الرّمزية التي أصبحت مواضيعها تجريدات في عالم الغيب. فأخذت أصوات جديدة من الداخل تحاول تشخيص أمراض الرّمزية وطرق معالجتها، غير أنّ الرّمزية لم تعد قادرة على المواكبة، ولا على إعطاء أعمالٍ إبداعية حتّى بالمعنى الرّمزي. ولم تكن المعارضة المعقدة، في روسيا ضد الرّمزية، كما أوضح الناقد مارينو، "سوى تعبير عن الرغبة في الوجود في حالة البراءة والنقاء؛ العودة إلى الأيام الأولى حيث اللغة لم تكن قد فقدت بعد وظيفتها السحرية؛ حيث الكلمات لم تكن نحلاً ميتاً وإنما كائنات حية". وهكذا، خرج على الرّمزية من خرج، وراح يتجمّع مع آخرين محاولة خلق شعرية تستمد قوانينها من التجربة الحية في الشارع، المعمل، المدينة، وأن تتطوّل من

الواقع الدنيوي لا من تكهنات بالعالم الآخر... خصوصاً بعد ظهور البيان  
المستقبلي الذي نشره مارينيتي في جريدة "الفيغارو" الباريسية (١٩٠٩)  
والذي وصلت أصداءه إلى الوسط الأدبي الروسي، وكان أول تهديد حقيقي  
للمرمزية أينما كانت.... وهكذا فاجأ فجرُ الطليعة الواضع حدًا مع الماضي،  
ليلَ الرمزية الروسية، فانطوت صفحاتها السماوية جزءًا من ماضٍ لم يعد  
موجودًا... ووري شعراؤها التراب، ووريت هي الغمام.

### ألكسندر بلوك: شقائق

"الشاعر حمّال الإيقاعات"

"جلّ شعري المكتوب منذ ١٨٩٧ يمكن اعتباره يوميات خاصة"

"الشعر شراع ممتد على طرفٍ بضع كلمات. الكلمات هذه تلمع  
كالنجوم. وبسببها يوجد شعر".

"لم يكن لدي سوى امرأتين: الأولى زوجتي ليوبا، والثانية كل النساء".

"صه! أيتها الكلمات... فلستُ من كتبكِ"

"سأتيه هذا المساء، تتيها. ليلة أرقٍ بيضاء ونساء... آه أيتها الحياة، إلى  
أين تركضين؟"

"الهواء (النغم الداخلي) أخرسُ. كلُّ شيءٍ أصبح صامتًا بشكل مرعب".

"متى سأكون حرًا في أن أقتل نفسي".

"لا أحب إلا الفن والأطفال والموت".

"مساء أمس، غرقُ التايتانيك أثلج صدري للغاية: إذن الأوقيانوس  
موجود!"

"الفن، إنه هاجس الحقيقة".

"لم أفعل أيَّ شيء، سوى إنني رأيت في الحلم وفي الواقع، أشياء معينة لا يراها الآخرون"

"افتحْ كتبتي: وستجد فيها كل ما سيحدث. نعم، إنني نبيّ!"

"وهل تحتاج الديمقراطية إلى فنان؟"

"بما أن الإساءة لم تتضج بعد، فإنها على أهبّة التحول في كل وقت إلى هستيريا".

"من المحتمل أن يغرق الشعر، وهو يبلغ حدوده، في الموسيقى".

"لم يعد لي جسد ولا روح، إنني مريض بشكل لم أعرفه من قبل".

"كلا، يجب ألا أحلم بعصر ذهبي. علي أن أزمّ شفتي وأخلد من جديد إلى أحلامي الشيطانية".

"نقصان الهواء يقتل الشاعر".

"كل الأصوات ماتت. ألا ترى أنه لم يعد ثمة صوت؟"

"يموت الشاعر، لأنه لا يستطيع التنفّس. الحياة لم يعد لها معنى".



## (٢): المُستقبلية الإيطالية: مواصفات بيان طليعي

"البيانُ شيءٌ يمكن قراءته من دون نظارة" (مارينيتي)  
"إن أفضل ما أنتجته المستقبلية هو فن البيان" (غيوم أبولينير)  
"لم تتمكن الطليعة من الولادة إلا في نهاية القرن التاسع عشر،  
عندما وضع المجتمع نفسه على الخط وقَبِل، بتحفظ،  
أن يبدأ بعض الفنانين والمتمردين بمساءلة وجوده". (ريناتو بوغولي)

يُعدُّ "بيان المستقبلية" الذي كتبه الشاعر الإيطالي فيليبو توماسو مارينيتي (١٨٧٦ - ١٩٤٤) مباشرة بالفرنسية ونشره في جريدة الفيجارو في العشرين من شباط عام ١٩٠٩، أولَ بيانٍ أدبي طليعي في تاريخ الثقافة. فكلمة *manifeste* مأخوذة من الكلمة الإيطالية *manifesto* التي كانت تعني، في البدء، "إبلاغاً علنياً" يُعلّق على جدارٍ في قاعة محكمة لجلب انتباه الناس إلى معرفة قضية ما. فيما بعد أصبحت بمعنى الإعلان، ثم تطوّرت لتعني "وثيقة علنية يتم بواسطتها الاطلاع على وجهة نظر مسؤول سياسي وعلى إيضاحات حول التدابير التي يتخذها". إلا أنَّ أولَ من أدخلها ساحة الأفكار والصراع، هو كارل ماركس وفريدريك أنجلز عندما أصدرَا "البيان الشيوعي"، كدليل منهج ثوري بروليتاري. صحيح هناك بيانات عديدة ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كـ"بيان الطليعية" لسان جورج دوموليه، و"بيان الإنسانيات" لفرناند كريك، ومقالة جان موريس "الرمزية" الذي وصفته "الفيغارو" ببيان عندما نشرته عام ١٨٧٢. إلا أنها بيانات تأملية

أنوية لا طابع جماعي لها؛ غالبًا ما تستند إلى وثائق الماضي في التحديث؛ شبه إصلاحية. بينما المطلوب هو إبطال aufhebung؛ الماضي مرجعا ثقافيا؛ أي وضعه جانبا والانتهاء منه.

يجمع معظم الباحثين على أن مارينتي هو أول من أعطى كلمة "بيان" نبذة طليعية فاتحًا الباب أمام كل بيانات القرن العشرين الشعرية. ذلك أن بيانه لم يكن تفسيرًا جديدًا لظاهرة أدبية أو علمية بغية تطويرها، وإنما كان دعوة إلى قطيعة لا رجوع عنها مع كل وسائل التعبير؛ إلى حدس شعري جديد يمجّد ظواهر التطور التكنولوجي والمدني؛ إلى نبذ العقل، إلى كره المكتبات المغبرة والمتاحف: "تعالوا أيها الحارقون الماهرون ذوو الأصابع المتفحمة...! احرقوا رفوف المكاتب. غيروا اتجاه مجرى القنوات لكي تغرق سراديب المتاحف. يا للمتعة... فلتسبح اللوحات الشهيرة، عائمة مع التيار. وأنتم، عليكم بالمطارق والمعاول! هدموا أسس المدن المبجلة". بهذه النبذة العنيفة، كشف بيان مارينتي المستقبلي عن نية حقيقية لإحداث قطيعة كلية مع الماضي "الذي لم يعد رائعًا إلا للمحتضرين، والمقعدن والسُجناء، لكن لا نفع له للشباب، للأقوياء وللأحياء المستقبليين". فـ"ضوء القمر يجب قتله" (عنوان نص كتبه مارينتي مباشرة بعد البيان الأول كرد على منتقديه)، نحن اليوم في عصر صخب الكائن وآلات السرعة التي نجمت عن التكنولوجيا الحديثة، وعلى المبدع أن يستوحي إبداعاته من هذا العصر الآلي الذي يعيش فيه حيث أدخنة المعامل الصناعية، أزيز الطائرات، هدير السيارات، ومحرك القاطرة البخارية، وضجيج المصانع أخذت تخلق ضوضاء متحررة من تناغم الأصوات الرتيبة، تتطلّب إيقاعًا جديدًا "قادرًا على تذكيرنا بالحياة"... كما جاء في "بيان المستقبلية" "فنّ الضوضاء" الذي كتبه لويجي روسللو. "فالصوت"، وفقًا لروسللو، "على عكس الضوضاء، فهو غريب على الحياة، دائمًا موسيقي، جانبي، عنصر عرضي، بحيث أصبح بالنسبة إلى آذاننا كما



الوجه المعروف جدا لأعيننا. بينما الضوضاء، وهي تتدفق على نحوٍ مُشوش وغير منتظمٍ بمعزلٍ عن تشويش الحياة غير المتسق، لا تتكشف لنا كلياً وتحفظ لنا بمفاجآتٍ لا تحصى. نحن متيقنون من أننا باختيارنا شتى أنواع الضوضاء وتنسيقها. سنثري الناس بلذة لا تخطر على البال". من هنا كان ينبغي لكتابات المستقبلين أن تكون تمجيذاً لضجيج الأبواب الجرارة للمحلات، لضوضاء الحشود، صخب المحطات، مصاهر الحديد، المطابع، مصانع الغزل... إلخ. ويأتي أمبرتو بوتشيوني بمثال في بيانه عن النحت المستقبلي: "صمّامٌ يفتح وينغلق يخلق إيقاعاً جميلاً جمال جفن حيواني، بل أكثر جِدّةً منه إلى أقصى حد!" وقد اعتبر موندريان "الضوضاء المستقبلية أصلاً مهماً لوسائل التعبير في الفن".

إذن، الجمالية الجديدة هي السرعة. ذلك لأن كل شيء يغذي السرعة، يعدو وكأنّ له عشرين رجلاً! وقد كتب مارينيتي بياناً عام ١٩١٦ عنوانه "الدين الجديد - فضيلة السرعة" داعياً فيه إلى تقديس العجلات والسكك الحديدية:

"ينبغي لنا أن نركع على السكك الحديدية لكي نصلي للسرعة القدسية... فالسرعة، التي يقوم جوهرها على تركيب حدسي لكل القوى السائرة، هي نقيّة بالفطرة. أما البطء، الذي يقوم جوهره على التحليل العقلاني لكل أشكال التعب، فإنه نجس بالفطرة. بعد أن دمرنا الخير القديم والشر القديم، لقد خلقنا الخير الجديد: السرعة، والشر الجديد: البطء.

السرعة = توليف لكل أشكال الجرأة المتحركة. إنها عدوانية، مُحاربة.

البطء = تحليل لكل أشكال الحذر الراكد. إنه سلبي. مُسالِم.

السرعة = احتقار لكل العوائق، إنها الرغبة في الجديد وغير المُكتشف. حادثة. صحة عامة.

البطء= توقّف، انخفاف، عبادةٌ سكونية للعوائق، حنينٌ لما سبقت رؤيته، إسباغ الكمال المثالي على التعب والراحة، حكمٌ متشائم على ما هو غير مُكتشف.

لخصت الشاعرة الأميركية مينا لوي، التي رافقت مارينيتي والمستقبليين في غزواتهم، مفهوم السرعة، في بيانها المستقبلي، قائلة "إنّ المستقبلي يسعّ العيش ألف عام في قصيدة واحدة. بل يسعّ اختصار أيّ مبدأ جمالي بسطر واحد!" بوسعنا القول "إنّ أهمّ اكتشاف أنجزه المستقبليون هو إدراك أنّ تشظيةً، وتبايناً وتفاعل مواد متناقضة ظاهرياً، يشكّل تعبيراً عن سرعة الحياة الحديثة وتنوّعها"، كما كتب الناقد دي لوري.

ولكي تتبين سمة البيان الطليعية، فإن مارينيتي لم يستعمل ضمير المتكلم للمفرد "أنا أريد..."، وإنما (وبهذا يتميّز بيانه عن كلّ البيانات الأدبية السابقة)، استخدم ضمير المتكلم للجمع "نحن نريد..."، موحياً للقارئ، بل مهدداً لموميا الكلاسيكيات، بوجود طليعة من الشعراء والفنانين قرّروا انجاز ثورة في الذائقة الفنية؛ طليعة سيكون لأعمالها تأثير ملموس على طريقة الحياة نفسها. والجديد في البيان هو أنه وضع النيات الثورية المراد تحقيقها، في بنود مرقمة، وبأسلوب مباشر موجز؛ أسلوب الجملة النفاثة التي تهاجم القارئ دون أن تترك له وقتاً لكي يقوم بردّ فعل. وقد بين مارينيتي في رسالة إلى الكاتب هنري ماسين، مواصفات بيان طليعي، قائلاً "إنّ الجوهر في كل بيان هو دقة الاتهام، والشتيمة الصائبة، وفضح الأكاديميين المتحذلقين، خسة الناشرين، مافيات المعارض، والأساتذة الذين يدعون المعرفة والإطلاع الواسع إلا أنهم أغبياء".

هكذا، مع ظهور "بيان المستقبلية"، انزاح معنى كلمة "الطليعة" (١) من كونها مصطلحاً عسكرياً، يرمز إلى مجموعة الجنود في المقدمة في الحرب،

ومصطلحاً سياسياً، طليعة الحزب؛ إلى مصطلحٍ مرتبطٍ، طوال القرن العشرين، بكل انتفاضة فنية وأدبية ترفضُ السابق المتغابر تمهيداً لللاحق مغاير. صحيح أيضاً أن "أوليند رودرجس" أول من استعملها في المجال الفني، وذلك في مقاله "الفنان، العالم والصناعي" (١٨٢٥) داعياً الفنانين إلى أن يكونوا "طليعة الشعب"! لكن، لم يتجرأ أي فنان، شاعر، سياسي على رفض الماضي رفضاً تاماً، قبل ظهور "بيان المستقبلية". لقد مهدت المستقبلية الطريق لحركات طليعية ستطلق من مفهومٍ ثوري جديد: أي تغيير في النظرة هو تغيير في السلوك. من هنا يمكننا القول إن معظم الأفكار التي جاءت في "بيان المستقبلية" (١٩٠٩) وباقي البيانات اللاحقة الإيضاحية، سيكون لها، بشكل أو آخر، صدى في جل الحركات الطليعية التي تلت، كالحركة الدادائية التي توسعت في تحقير الجماليات المعطاة ونزع الهالة القدسية عن الكلاسيكيات الأدبية والفنية، كما فعل مارسيل دوشان الذي رسم شاربا للمونا ليزا!

إن من أهم الخواص التي تشكل معياراً لكتابة بيان طليعي، حسب جان بيير دي فيلير، هو "أن يكون البيانُ نتاجَ مجموعة أو فرد يتكلم باسم مجموعة؛ أن ينقل رسالةً من السهل تعيينها وواضحة بدقة؛ أن ينطلق من سياق اجتماعي سياسي ويسعى إلى تغيير الواقع؛ كل بيان هو عمل يُورط كاتبه سياسياً واجتماعياً؛ ولأنّ البيانَ مواجهةً مع نمطٍ معين من الواقع، فإنّ عليه أن يكون عنيفاً بطبيعته، ذلك أن البيان وسيلةٌ لاستخدام الأدوات اللغوية من أجل تحقيق مهمته، والعنف اللفظي يسمح أيضاً لكتاب البيان بتخليص أنفسهم من الكبت الوجودي الذي شعروا به في المجتمع الذي رفضوه؛ وأخيراً يجب على البيان أن يُنشر وأن يُوزع على نطاقٍ واسعٍ لكي يصل إلى أكبر عددٍ ممكن من القراء". وبالفعل قام مارينتي بإرسال مئات النسخ من

طبعة خاصة لبيانه إلى رؤساء تحرير وكتاب وشعراء في العالم، وكانت هذه طريقة جديدة لم يَقم بها كاتبٌ سابقاً. كما تمت ترجمة البيان، حال صدوره، إلى لغات عديدة كالإنجليزية، والإيطالية، والبرتغالية، والإسبانية، والروسية...

إن فكرة "بيان المستقبلية" كانت قد تطورت "يوم ١١ أكتوبر من عام ١٩٠٨"، وقد وضّح مارينيتي قائلاً: "بعد أن عملت خمس سنوات في مجلتي الدولية "شعر"، بغية تحرير العبقريّة الغنائية الإيطالية المهددة بالموت، من القيود التقليدية والتجارية، شعرت فجأة أن المقالات، الأشعار والسجلات لم تكن كافية، كان يجب علي أن أغيّر طريقتي في إيصال الأفكار: وذلك بالنزول إلى الشوارع، واقتحام المسارح، وإدخال اللكم في الصراع الفني". وبالفعل عندما كتب الناقد سوفيس مقالاً سلبياً ضد المستقبلية، غادر مارينيتي وأصدقائه ميلانو إلى فلورنسا حيث كان يقيم الناقد، فصفعوه دون إعطاء أي تفسير (٢). كما أن المستقبلين كانوا يفضلون الاستنكار على التصفيق، ولذا كانوا يتعمدون كتابة نصوص استفزازية ويلقونها على نحو احتقاري لعوام الجمهور رغبة في إثارة استنكاره. وقد كتب مارينيتي عام ١٩١١ بياناً يدعو فيه إلى احتقار عادة التصفيق التي توجد في المسارح، وإلى القيام بأعمال سرعان ما يستكرها الجمهور، وإلى أن يتحرر الممثلون من سيطرة الجمهور؛ هذه القوة التي تدفعهم حتماً إلى البحث عن التأثيرات السهلة وتبعدهم عن أي جهد نحو أداء عميق، موضحاً: "ونحن بانتظار إزالة عادة التصفيق والصفير، علينا أن نعلّم المؤلفين والممثلين لذة الشعور في أن يكونوا مستنكرين. ليس لأن كل ما يُستنكر هو جميل أو جديد. بل لأن أي شيء يُصفق له فوراً هو بالتأكيد دون حتى الذكاء العادي وبالتالي هو تافه، ورتيب ومجتز أو سريع الهضم. إنني أشعر بفرح لأنني أعرف أن موهبتي التي غالباً ما استنكرها الجمهور في فرنسا وإيطاليا، بالصفير، لن تدفن أبداً تحت ركام تصفيقٍ حاد".

لم ينتبه مارينيتي إلى أهمية فن الرسم الذي سيلعب دورًا هائلًا في نشر المستقبلية، إلا عام ١٩١٠، أي عندما اقترح عليه ثلاثة فنانيين كتابة بيان الرسامين المستقبليين موجهًا إلى الفنانين الشباب، تحمس إلى الفكرة وجلس معهم نهارًا كاملاً ليناقدش فكرة البيان وصياغته. وقد شعر مارينيتي إن هدية وصلته على طبق من الذهب، بحيث قال لصديقه الشاعر بالازينشي، بعد أن انتهى الاجتماع: "المستقبلية في الرسم ولدت اليوم". وشاعت الصدف أن ينضم في هذا العام نفسه الموسيقار الإيطالي فرانسيكو باليلا براتيللا وأصدر بيانين حول الموسيقى المستقبلية يدعو فيها إلى تحرير الصوت من الموسيقى، مثلما يتم تحرير الكلمات من علم الإعراب. وفي عام ١٩١٢، أفتتح أكبر معرض مستقبلي في باريس الذي جعل من الحركة المستقبلية موضوع الساعة الثقافية لعواصم أوروبا. وهكذا، اعتبارًا من ١٩١٠، ظهر لهذه الحركة بيانات عديدة حول كيف يجب أن يكون مستقبليًا: المسرح، والمعمار والرقص والفن السينمائي والفنون التشكيلية والملابس الذكورية... كما أنها انتشرت كالنار الهشيم، بحيث راجت، كما يؤكد غرامشي، حتى بين صفوف الطبقة العاملة الإيطالية، بحيث كان العمال هم أكثر المدافعين عن المستقبلين عندما تشد المساجلات بينهم وأعوان الثقافة الماضوية. وقد كتب منظر الحزب الشيوعي الإيطالي أنطوان غرامشي مقالة، في مطلع ١٩٢١، يطري فيها دور المستقبلين في تدمير القديم ويعتبرهم أكثر ثورية من الاشتراكيين: "إن التدمير في المجال الثقافي لا يعني حرمان الناس من المواد الضرورية لاستمرارهم وتطويرهم، وإنما يعني تدمير التراتبية الروحية، والتحيّزات، والمعبودين، والتقاليد المحنطة، وهذا يعني ألا نخاف من الجديد والجرأة، أن لا نخاف من الوحوش، ألا ننظر أن العالم سيتقوّض إذا ارتكب عامل أخطاء نحوية، أو إذا عرج الشعر، أو إذا لوحة تشبه إعلانًا، أو إذا تضحك الشبيبة في ذفن الأكاديمية الشائخة والمخرقة. إن المستقبلين قد أنجزوا هذا الدور في مجال الثقافة البرجوازية؛ لقد دمروا ودمروا ودمروا

دون أن ينشغلوا بمعرفة إذا كانت الإبداعات الجديدة، ثمار نشاطهم، عملاً أعلى مما تمّ تدميره، فإنهم وانتقون بتوقّد الطاقات الشابة، فلديهم المفهوم الجلي بأنّ حقبتنا، حقبة الصناعة العظمى والمدينة العمالية الكبرى والحياة المكثفة والصاخبة، تتطوي على أشكال جديدة فنية وفلسفية ولغوية وعلى عادات جديدة: لديهم هذا المفهوم الثوري بكلّ وضوح، الماركسي حقاً، بينما الاشتراكيون لا ينشغلون، ولا حتى من بعيد، بقضايا مشابهة؛ بينما الاشتراكيون ليس لديهم أيّ مفهوم دقيق في المجال السياسي والاقتصادي؛ بينما الاشتراكيون لما كانوا ذعروا ( وهذا واضح في ذعر البعض ) من فكرة أنّه كان يجب كسر آلة السلطة البرجوازية في الدولة والمعمل. إنّ المستقبلين في هذا المجال، في مجالهم، في مجال الثقافة، لهم ثوريون!

ومع أنّ المستقبلية التي "تحدّى بها" مارينيتي "النجوم" وهو واقف في أعلى العالم"، أغرت معظم الكتاب الشباب في العالم، فإنّ بيانه يكاد أن يكون تعبيراً عن انفجار فيض رومانتيكي أكثر مما هو برنامج متسق لحركة أدبية جديدة. إلا أن الثيمات الرئيسية للمستقبلية واضحة فيه: حيوية فوضوية، تمرد متحد للماضوية في الفنون كما في المجتمع، وثقة في إنجازات الحضارة التكنولوجية.. ومعظم هذه لم تكن أمراً جديداً، فهي كانت، بشكل أو آخر، متفرقة في أعمال نيتشه وويتمان، وبرغسون.... الجديد فيها هو، أولاً: عزم مارينيتي على جعلها حجر زاوية الأدب، وثانياً: الأسلوب العدواني لتصريحاته وبياناته. لذا أخذت تتشكّل في المدن الصناعية العالمية (براغ، وباريس وموسكو ووارشو...) تجمعات متبنية مبادئ المستقبلية، وبالطبع، كان لكلّ تجمع أسلوبه في إنتاج الأدب المستقبلي، وأيضاً طريقته في الانشقاق على مارينيتي، مثل ألدو بالازيتشي، وجيوفاني بابيني واردينغو سوفيسي (فرع مدينة البندقية) الذين أصدروا بياناً مشتركاً عام ١٩١٥، وضّحوا فيه مستقبليتهم المختلفة عن مستقبلية مارينيتي، معتبرين أنّ مستقبليتهم تقوم على ثقافة عليا وشعور وطني وتحرّر جنسي، وغنائية جوهرية واحتقار لعبادة

الماضي وأنها تعترف بفولتير وبودلير مالا رمية ورامبو روادًا لها... بينما مستقبلية مارينيتي تقوم، في نظرهم، على جهل، وشوفينية، واحتقار للمرأة، ووصفية طبعية، واحتقار الماضي، وتعترف بروسو وهيغو وفيرهيرن، ورينيه غيل روادًا.

نقطة أخيرة يجب إيضاحها ألا وهي ارتباط المستقبلية بالفاشستية. في الحقيقة، يمكننا العثور على بذور أولى لما يمكن اعتباره ميلا مستقبليًا نحو الفاشستية في البند التاسع من البيان، وفي البيان القصير الذي أصدره مارينيتي ضد رجال الدين عام ١٩٠٩، وفي البيان الثاني عام ١٩١١ لصالح الحرب اللبية، وفي "برنامج مستقبلي سياسي" عام ١٩١٣ بمناسبة الانتخابات الذي يبدؤه بجملة مقتبسة من بيان ١٩١١، مفادها: "يجب أن تسيطر كلمة إيطاليا على كلمة حرية"! لكن في كل بياناته وبرامجه، سعى مارينيتي دائمًا إلى التمييز بين الحركة الطليعية الفنية وبين الحزب السياسي الجديد الذي يبتغي تأسيسه، موضحًا أن المستقبلية حركة فنية وطليلة العقل الفني الإيطالي، ودائمًا لا يستطيع أن يفهمها العوام لذا تبقى طليعة يُساء فهمها تتخلى عنها الأغلبية التي لا تستطيع إدراك اكتشافاتها المذهلة، وعنف تعبيرها السجالي وزخم حدوسها الجريئة. بينما الحزب السياسي المستقبلي يتبصر الحاجات الراهنة ويشرح بدقة وعي عرق في اندفاعه الثوري الصحي". المشكلة في بياناته كان مارينيتي يحلم دائمًا بمستقبل "حيث التعليم الجديد سينتج عرقًا من الأبطال والعباقرة في "إيطاليا"! لكن يجب فصل مارينيتي الشخص الموهوس بالحرب والشعور الإيطالي القومي وبعلاقته الشخصية مع موسيليني، عن المستقبلية ككل. فمهما كانت ظروف الاندماج بين المستقبلية والفاشستية بعد الحرب العالمية الأولى، واتحاد الشراسة الفاشستية مع الروح التهديمية للمستقبلية في نواح عديدة، إلا أن هناك اختلافات جوهرية لا تسمح بأي اتفاق بينهما، منها أن التقارب بين الفاشستية والمستقبلية هي على صعيد الأسلوب وليس على صعيد المضمون ولذلك أن معظم الاتهامات بالفاشستية كانت موجهة ضد

مارينيتي وليس ضد المستقبلين، بسبب لغته العنيفة والمتعجّلة، بحيث قال أحد النقاد إن القلم لدى مارينيتي أسرع من الذهن. كما أن مارينيتي كان يخشى من أن تهتمش المستقبلية في إيطاليا موسوليني. وخشيته هذه كانت في مكانها، فإن موسوليني فرض رقابة على نشاطات وتحركات المستقبلين وبالأخص مارينيتي. ونقطة جوهرية هي أن المستقبلين ومارينيتي خصوصاً كانوا يجتلون يهود إيطاليا ووقفوا ضد قرارات نازية بالأصل اتخذها موسوليني ضد اليهود. وهناك اختلافات أخرى جوهرية، كما وضع غيوسيه بريزولينى: فمثلاً، أن المستقبلية تأسست أساساً ضد الماضي وتقاليده، إنها نضال ضد المتاحف، والكلاسيكية وأوسمتها والكنيسة ورجال الدين. بينما الفاشستية تدعو إلى النظام الهرمي، والتقاليد ومراعاة السلطة والماضي الكلاسيكي وتريد البقاء ضمن الخطوط الفكرية التي رسمها عظماء إيطاليا ومؤسستها الكنيسة الكاثوليكية. كما أن الفاشستية محاولة عرقية إيطالية، بينما المستقبلية حركة ذات طابع أممي، وكل كتابات مارينيتي الإبداعية تؤكد هذا. كما أن الفاشستية لا يمكن لها أن تقبل برنامج المستقبلية التدميري، على العكس إنها تريد إعادة الاعتبار لكل القيم الإيطالية التي شنت المستقبلية عليها الحرب. وتريد تعليم الأطفال في المدارس وفق تعاليم اللاتينية وممثلة العقلية الإيطالية. بينما المستقبلية تريد تهديم النحو وقواعد اللغة وإطلاق اللغة من دون فواصل ونقاط؛ تريد الفوضى اللغوية الشاملة من أجل خلق رؤيا شعرية تلائم إيقاعات العصر التكنولوجي الحديث. كما أن مارينيتي كان يدعو إلى فردانية فوضوية حيث الرفض الشامل للعائلة "المنطفئة هذه"، التي يعتبرها "الحلقة الضيقة التي هي ليست تقليدية بامتياز فحسب بل كذلك مدرسة حيوانية: متى سننتهي مرة إلى الأبد من خصني العقول التي عليها بناء المستقبل".

لكن مارينيتي ظل يبرّر موهوماً العلاقة بين المستقبلية والفاشستية، رغم أن النقاد الفاشستيين شنوا سجالاتاً هجومياً في المنتصف الثاني من ثلاثينيات القرن الماضي ضد المستقبلية بصفتها تياراً يحارب أهم مبدأ في الشعور



القومي هو عبادة الماضي. كما أن في نظرهم تدمير النحو هو أشبه ببصقة على راية الأمة. فمن هنا نجد أن الشعر الحر رغم انطوائه على تحد للسلطة التراثية والنزوعات المحافظة، فإنه لا يشفي غليل مارينتي الفوضوي الراديكالي، لذا أخذ ينادي بالكلمات الحرة كجمالية شعرية جديدة قادرة على تدمير كل المعايير المنطقية النحوية والصوتية للغة. لذا كان مارينتي يرى ضرورة تجاوز الشعر الحر، فالثورة الصناعية خلقت إنساناً جديداً يرى العالم بشكل مختلف، له مخيلة بلا أسلاك، وأداة تعبير جديدة هي "الكلمات الحرة".

أراد مارينتي عبثاً أن يأمل بكلمات حرة في ظل نظام غير حر. وهنا تكتسب ملاحظة أندريه بروتون التي كتبها عام ١٩٢٦ مصداقية نبوية: "لا بد أن يكون آخر المغفلين من يعطي أهمية ما لنظرية المستقبلين" الكلمات الحرة القائمة على الاعتقاد أن هناك وجوداً حقيقياً ومستقلاً للكلمات!"

#### بيانات المستقبلية

#### "بيان المستقبلية" الأول

- ١- نحن نريد أن نتغنى بحب المجازفة وانتظام الطاقة والافتحام. (٣)
- ٢- ستكون الشجاعة والجرأة والتمرد، هي عناصر شعرنا الجوهرية.
- ٣- فالأدب، حتى هذا اليوم، يمجّد الجمود السلبي، الانخفاف والنعاس، نحن نريد أن نشيد بالحركة العدوانية، بالأرق المحموم، بخطوة المسابق، بالقفز المحفوف بالمخاطر، بالصفعة واللكمة.
- ٤- نعلن أن روعة العالم قد أثريت بجمال جديد: جمال السرعة. سيارة سباق بصندوقها المزوّق بمواسير كبيرة كأفّاح ذات نفس انفجاري... سيارة هادئة وكأنّها تهرب تحت وابل رشاش، لهي أجمل بكثير من تمثال "النصر المجنح".

٥- نريد أن نتغنى بالسائق الجالس وراء مقود له محور مثالي مشغل  
عبر الأرض المقذوفة هي أيضا على محيط مدارها.

٦- على الشاعر أن يتفانى بحرارة، وبهاء وإسراف، ليزيد من الحمى  
الحماسية للعناصر الأوليّة.

٧- لا يوجد الجمال إلا في الصراع، عملٌ (فني) ليس له طابعٌ  
عدوانيٌّ لا يمكن أن يكون تحفة رائعة. على الشعر أن يكون هجوماً عنيفاً  
على قوى المجهول لجعلها تتحني أمام الإنسان.

٨- نحن على قمة القرون، القمة القصوى. فما فائدة النظر إلى الوراء  
ونحن في لحظة علينا أن نخلع فيها أبواب المستحيل الغامضة؟ الزمكان مات  
أمس. ونحن نعيش الآن في المطلق، ذلك لأننا قد خلقنا سلفاً السرعة الأبدية  
الكلية الوجود.

٩- نريد أن نمجد الحرب - العلاج الوحيد للعالم - والعسكرية،  
ومشاعر القومية وأعمال الفوضويين التدميرية والأفكار الجميلة التي تقتل  
واحتقار الأنثى (٤).

١٠- نريد تحطيم المتاحف والمكتبات ومحاربة الأخلاقية والنزعات  
النسوية، وكل أشكال الجبن الانتهازي والنفعي.

١١- سنتغنى بالحشود الكبيرة التي هيجها العمل، اللذة أو التمرد؛  
سنتغنى برجوع موج الثورات المتعدد الألوان والنفقات إلى العواصم  
الحديثة؛ سنتغنى بالحمى الليلية النابضة للمستودعات والورش متوجهة  
بأقمارها الكهربائية العنيفة؛ سنتغنى بالمحطات الشرهة مفترة الأفاعي التي  
تدخن؛ سنتغنى بالجسور القافزة فوق الأنهار المشمسة المتلألئة كسكاكين  
شيطانية؛ سنتغنى بالمعامل المعلقة بالغيوم بأسلاك ثناها الدخان، سنتغنى

بالقوارب المغامرة وهي تشمُّ الأفق، سنتغنى بالقطارات ذات الصنوبر العريضة التي تهمر على السكك كخيول فولاذية هائلة ملجمة بمواسير طويلة، سنتغنى بطيران الطائرات المنزلق، حيث لمروحتها اصطفاق الأعلام وتصفيق الحشود المتحمسة. (٥)

(١٩٠٩)

### من "البيان التقني للأدب المستقبلي":

"حدث هذا في طائرة، وأنا جالس على صهريج، بطني يدفعها رأسُ الطيار، عندما شعرتُ فجأةً بسخافة علم النحو القديم الموروث من هومر. فأحسست في حاجة شديدة إلى تحرير الكلمات بإخراجها من سجن الحقة اللاتينية. فالحقة هذه، بالطبع، كأى غبي، لها رأسٌ بصير ومعدة وساقان مسطحتان، لكن ليس لها جناحان، أي لها ما يكفي للمشى، والركض بضع خطوات وسرعان ما تتوقف لاهثة...! هذا ما قالت لي المروحة المدومة، وقد حلقتُ مائتي متراً فوق مداخن "ميلانو" الهائلة. وأضافت المروحة:

١- يجب تدمير علم الإعراب بوضع الأسماء اعتباطياً حيث تولد.

٢- يجب استخدام الفعل في صيغة المصدر، حتى يتطابق بمرونة مع الاسم، ولا يخضع لـ "أنا" الكاتب الذي يرى ويتخيل. وحده الفعل في صيغة المصدر يمكن أن يعطي معنى استمرارية الحياة ومرونة الحدس الذي يلمحه.

٣- يجب إزالة الصفة (٦) حتى يحتفظ الاسم العاري بلونه الجوهري. فالصفة حاملة في داخلها مبدأ الفارق الدقيق، المتنافي مع رؤيتنا الديناميكية، لأنه يقتضي وقفة؛ تأملاً.

٤- يجب إزالة الظرف، هذا الدبوس العتيق الذي يشبك الكلمات معاً. فالظرف يحافظ على وحدة النبذة المملة في الجملة.

٥- ينبغي لكل اسم أن يكون له قرينه، أي كل اسم أن يكون متبعاً، من دون حروف العطف والربط، باسم آخر يرتبط به عن طريق المُشابهة. مثال: إنسان- طوربيد، امرأة-مرسى، زحام- زبد، ميدان-قمع، باب-حنفية. مثلما ضاعفت السرعة الطيرانية معرفتنا بالعالم، فإن الإدراك عبر المُشابهة يصبح أمراً طبيعياً أكثر فأكثر. لذا يجب حذف: "كما، مثل، على نحو، هكذا، شبيه بـ" إلخ. بل، يجب دمج الموضوع مباشرة بالصورة التي يستبعتها لإبراز الصورة بكلمة واحدة ضرورية.

٦- إزالة كل علامات الوقف: فما إن يتم زوال الصفات والظروف والعبارات الاقترائية، حتى يزول تلقائياً الترقم (علامات الوقف) في الاستمرارية المتنوعة لأسلوب حي يخلق نفسه بنفسه من دون الوقفات السخيفة للفواصل والنقاط.

٨- ليس هناك أنماط من الصور، سامية أو فظة، أنيقة أو وضيعة، شاذة أو طبيعية؛ ذلك أن الحدس الذي يلمح هذه الصور ليس له تفضيل أو تحيز. فالأسلوب التشابهي، إذن، هو سيد المادة المطلق وحياتها البالغة الحدة.

(١٩١٣)

### من "الكلمات الحرة" (٧)

أعلن لكم، دونما أي إكتراث بتعريفات الأساتذة الغبية، إن الغنائية هي حاسة نادرة للانتشاء بالحياة وانتشاء الحياة بنا؛ حاسة تغيير ماء الحياة العكر الذي يلفنا ويخترقنا، إلى خمر. القدرة على تلوين العالم بالألوان الفريدة؛ ألوان كيائنا المتغير. هب أن صديقاً موهوباً بهذه الحاسة يجد نفسه في منطقة حياتية عنيفة (ثورة، حرب، غرق، هزة أرضية... إلخ) ويبدأ مباشرة بسرد انطباعاته لكم. أتعرفون ماذا سيقوم غريزياً صديقكم الوجداني المنفعل هذا عندما يبدأ بالسرد؟

سيبدأ بتدمير على نحو وحشي السنتاكس (علم الإعراب). ولن يبذر وقتاً في بناء جمل. فلن تعني له علامات الوقف والفواصل، والنقاط والنعوت المضبوطة شيئاً. سيحتقر فروق اللغة ودقتها. سيهاجم، لاهثاً، أعصابكم بمشاعر شمية، صورية وجهرية، كما تتأبه. فاندفاع البخار - الانفعال سيكسر مأسورة الجملة وصمامات علامات الوقف والنعوت المتاحة لنا عادة بإطراد أشبه بكلمات. وستحصلون على حفات من الكلمات الجهرية بلا أي ترتيب تقليدي، فصديقكم ليس له أنهم آخر سوى الإعراب عن كل ذنبه في كيانه.

وإذا كان دماغ هذا السارد الموهوب بالغنائية ممتلئاً، أيضاً، بأفكار عامة، فسيربط طوعياً هذه الأحاسيس المؤثرة بكل ما يعرفه غريزياً أو تجريبياً عن الكون. سيلقي بشبكات هائلة من التشابهات على العالم، ومبيناً على هذا النحو، تلغرافياً، قاع الحياة التماثلي والجوهري، أي بالسرعة المقتصدة نفسها المقتصدة التي يفرضها التلغراف على مراسلي الحرب والصحافيين، في تقاريرهم السطحية.

هذا الاحتياج إلى الاقتضاب لا يتجاوب فقط مع قوانين السرعة التي تتحكم بنا، وإنما أيضاً مع العلاقات المتعددة الأجيال التي عاشها الشاعر والجمهور معاً. هذه العلاقات تشبه كثيراً الرفقة بين صديقين قديمين الذين يمكنهما التفاهم بكلمة واحدة، بنظرة خاطفة. هكذا إذن كيف ولماذا ينبغي لمخيلة الشاعر أن توصل، من دون أسلاك موصلة (٨)، أشياء بعيدة بعضاً ببعض، متوسلةً كلمات جهرية وحرّة فعلاً.

(١٩١٣)

## بيان الرسامين المستقبليين (مقتطفات)

... نعلن / أن أيّ بورترية، حتى يكون عملاً فنياً، ينبغي له ألا يشبه نموذجاً، وأن! الرسام يحمل في داخله المناظر التي سيثبّتها على قماشة اللوحة. لرسم كائن يجب ألا ترسمه، وإنما عليك إعطاؤه الجو المحيط.

فراغ اللوحة لم يعد موجوداً. رصيف شارع بلله المطر أسفل وهج المصابيح الكهربائية يتجوّف على نحو شاسع حتى مركز الأرض. آلاف الكيلومترات تفصلنا عن الشمس؛ لكن هذا لا يمنع من أن يكون البيت الذي أمامنا مندمجاً في القرص الشمسي....

أجسادنا تلج الأرائك التي نجلس عليها، والأرائك تلجنا. الباص يندفع في البيوت التي يمرّ بها، والبيوت بدورها تنتفض على الباص وتتصهر معه... إن انسجام الخطوط وثأيا لباس عصري يؤثر في حساسيتنا، بالقدر نفسه الفعّال والرمزي لتأثير العارية في حساسية القدماء... إحساساتنا في الرسم لم يعد ممكناً أن تهمس. نريدها من الآن فصاعداً أن تصدح وتدوي في لوحاتنا كالجوقة المصمّة والانتصارية... التقسيم، بالنسبة إلى الفنان الحديث، عليه أن يكون تكميليّة فطريّة، بحيث نعلن أنه جوهري وضروري.

إننا نعلن:

١- يجب احتقار كل أشكال التقليد والمحاكاة، ويجب تمجيد كل أصالة وإبداع.

٢ يجب التمرد ضد طغيان كلمات كـ"تناغم"، "التفكير السليم"، تعابير بواسطتها يمكن أن ندمر بسهولة أعمال رامبرانت، غويا ورودان.

٣ - يجب اعتبار النقاد كلّهم مضرّين وغير نافعين.

٤- يجب كنس كل المواضع التي أستخدمت سابقاً، من أجل أن نعتبر عن حياتنا المدومة بالفولاذ والكبرياء، والحمى والسُرعة.

٥- يجب اعتبار تسمية "مجانين" التي يجهدون بها لتكميم المبسدين، لقباً فخرياً.

٦- يجب اعتبار نزعة الإطراء الفطرية كضرورة مطلقة في الرسم، كما النظم الحر في الشعر، وكتعدد الأصوات في الموسيقى.

٧- يجب أن تُمنح الديناميكية العامة في الرسم كديناميكية، كإحساس ديناميكي

٨- ويتطلب، في حال نقل الطبيعة، الإخلاص والبكارة قبل كل شيء.

٩- أن يدمر الضوء والحركة مادية الأجسام.

نريد أن ندمر عبادة الماضي، الهوس بكل ما هو قديم، التحذلق والشكلانية الأكاديمية.

دع الموتى مدفونين في أحشاء الأرض السحيقة! دع عتبة المستقبل مُنظفة من المومياوات! أفسحوا المجال لما هو فتيّ، شديد وجريء.

١٩١٣

أمبرتو بوتشيوني، كارلو كارا، لويجي روسولو، جيبياكومو بالا، وجينو سيفيريني

ألدو بالازيتشي: من "البيان المستقبلي المضاد للألم":

نحن المستقبلين نريد تخلص العرق اللاتيني وبالأخص عرقنا من الألم الشعوري، السفلى الماضوي، الذي أخذ يستشري بسبب الرومانسية المزمنة، والانفعالية الفظيعة والعواطفية المثيرة للشفقة التي تحط من معنويات كل إيطالي.

١- تدمير التخييلات الرومانسية المستحوذة والمؤلمة للأشياء المسمّاة "خطيرة" وذلك بالاستهزاء منها.

٢- حاربوا الألم الفيزيقي بواسطة محاكاة ساخرة لألم أخلاقي. علّموا الأطفال تكشيرات تتصدى للألام، والنواح والدموع.

٣- قلّلوا من قيمة الآلام المحتملة، وذلك بمعابنتها من كلّ زاوية وتشرحها بكلّ برود.

٤- بدل أن تتوقفوا في ظلمة الألم، عليكم عبوره بوثبة لتدخلوا في نور القهقهة.

٥- أن تخلّقوا في شبابكم رغبة في الشيوخوخة، حتى لا تصابوا، في شيخوختكم، بحنين إلى فترة الشباب.

٦- استخرجوا من تقطيبات الوجه ومن تباينات الألم عناصر قهقهة جديدة.

٧- حولوا المستشفيات إلى حلقات تسلية وذلك بفضل "شاي الساعة الخامسة"، وقهوة الغناء والمهرجين. افرضوا على المرضى بأن يلبسوا ملابس مضحكة، وأن يُبهرجوا وجوههم كما يفعل الممثلون، حتى تثيروا وسطهم بهجة دائمة. ممنوع على الزوار أن يدخلوا الأروقة إلا بعد أن يكونوا قد مروا في معهد القباحة والرعب حيث يزينون بأنوف جسيمة ذات بشور، وبضمادات لا مبرر لها.

٨- حولوا المآتم إلى استعراضات مقنّعة، ينظّمها ويقودها فكاهي يعرف استثمار كلّ ما هو مضحك في الألم. جدّدوا المقابر واجعلوها أماكن مريحة وذلك بواسطة حانات، وبارات وحلبات تزلج، وملعب القطارات المتعرّجة، وحمامات وقاعات جمبار. نظّموا في المقابر نزّهات في النهار، وحفلات راقصة مقنّعة في الليل.



٩- لا تضحكوا عندما يضحك شخصٌ ما (هذا يُعدّ انتحالا) وإنما اضحكوا عندما يبكي شخصٌ ما. ونتيجة لذلك طوروا غريزةً صحيّة ومفيدة تجعلنا نضحك عندما يقع شخصٌ ما.

١٠- استمدوا نوعاً هزلياً جديداً وخصباً من خليط الهزات الأرضيّة، الغرق، الحرائق... الخ.

١١- حولوا مصحّات المجانين إلى مدارس تدريب الأساتذة الذين يستنكروننا، وتأهيلهم.

فالتنين سان دو بوان: بيان الشَّبَقِ المستقبلي (مقتطفات)

الشَّبَقُ قوّة تمّ تصوّره خارج أيّ مفهوم أخلاقي، كعنصر ديناميّة الحياة الجوهري. بالنسبة إلى عرقٍ قوي، لم يعد الشَّبَقُ خطيئةً أكثر مما هو الكبرياء. فالشَّبَقُ، حاله حال الكبرياء، فضيلةٌ محرّضة، بؤرة حيث تتغذى الطاقات.

الشَّبَقُ، تعبير الكائن هذا الذي ألقي خارج نفسه، بهجّة الجسد المتحقق المؤلمة، كآبة التفتّح الموجهة؛ إنه الاتحاد الجسدي، مهما كانت الأسرار التي توحد الكائنات، فهو توليفة الكائن الحسيّة والجسديّة، التي تفضي إلى تحرير روحه؛ إنه مشاركة جزء صغير من البشريّة بكلّ شهوانية الأرض، رِغْشة الجزء الصغير من الأرض.

الشَّبَقُ ضالة المجهول الجسديّة، مثلما العقليّة ضالة رُوحية، الشَّبَقُ بادرة خلقٍ، إنه الخلق.

الجسد يخلق مثلما تخلق الرُوح... وخلقهما، تجاه الكون، متعادل. لا أحد أعلى من الآخر، والخلق الرُوحاني يعتمد على الخلق الجسدي.

لنا جسد وروح. إنَّ تَقْلِيصَ واحدٍ من أجل مضاعفة الآخر، لهو ضعف وخطأ. على كائن قوي أن يحقق كلَّ مَقَوِّمَاتِهِ الروحية والجسدية. فبالنسبة إلى الغزاة الشَّبَقُ تقدير يستحقونه. إذ بعد معركة قُتِلَ فيها أناسٌ، من الطبيعي بالنسبة إلى منتصرين، اختارتهم الحرب، أن يمضوا، في بلد مقهور، إلى حد ارتكاب عمليات اغتصاب، من أجل إعادة خلق الحياة.

بعد المعركة، يحبُّ الجنود المَلَذَّاتِ الحسِّيَّة. حيث تسترخي طاقاتهم، لكي تُبَعِّثَ من جديد، من أجل الهجوم. للبطل الحديث، بطل أي ميدان كان، الرغبة نفسها والمَلَذَّاتِ نفسها. للفنان، هذا الوسيط الكوني العظيم، الحاجة عينها (...) الفن والحرب أكبر مظهرين من مظاهر الشهوانية؛ الشَّبَقُ زهرتهما. أناسٌ يهتمون فقط بالرواحانية، أو أناس شهوانيون فقط، كلاهما مدان بانحطاط هو: العقم.

إنَّ الأخلاق المسيحية، بعد أن حُلَّت محل الأخلاق الوثنية، كان من شأنها أن تعتبر الشَّبَقَ ضعفاً. فإنها جعلت، من هذه البهجة السليمة، تَفْتَحَ الجسد القدير، شيئاً مخجلاً يجب إخفاؤه، رذيلةٌ يجب أن تتكرر. غطَّتها بالنفاق، وهكذا جعلتها خطيئة.

علينا أن نكفَّ عن السَّخَرِيَّة من الرِّغْبَةِ، إغراء الجسدين في آن رقيق وبهيمي، جسدين، مهما كان جنسيهما، يرغب واحدهما الآخر، محتضنين نحو التوحد. علينا أن نكفَّ عن السَّخَرِيَّة من الجسد، وعن إخفائه تحت الثياب الرثَّة والمثيرة للراءء؛ ثياب العواطفية العتيقة والعقيمة. ليس الشَّبَقُ من يفتت، يحل ويفني، وإنما المضاعفات المنومة للعواطفية؛ الغيرة المصطنعة، الكلمات التي تُبَعِّثُ النَّشْوة وتخدع، أشجان الانفصالات والوفاء الأبدي، الحنين الأدبي - كل تباهي الحب هذا.

علينا تمزيق أسمال الرومانسية المشؤومة، أقحوان منزوع الأوراق،  
والثنائي تحت القمر، والاحتشام المنافق الزائف. على الأجساد التي قرب  
بينها الاغراء الجسدي، بدل أن يثرثروا عن هشاشة قلوبهم - فليجرؤوا على  
التعبير عن رغباتهم، وأفضليات أجسادهم، وأن يحسوا بطاقات البهجة أو  
الخبية في اتحاد جسدي مقبل.

ليس للاحتشام الجسدي، المتغير حسب الزمن والبلد، سوى قيمة زائلة  
لفضيلة اجتماعية.

علينا أن نعترف بالشبق، علينا أن نجعل من الشبق ما يجعل كل  
شخص، نكي ذي ذوق رفيع، من نفسه، ومن حياته. علينا أن نجعل من الشبق  
تحفة فنية، فإن التظاهر باللاوعي والانذهال لتفسير بادرة حب لهو نفاق،  
ضعف، وحمافة. علينا أن نرغب، على نحو واع، جسداً كأَيِّ شيء آخر!

علينا أن ننزع عن الشبق كل الحجب العواطفية التي تشوّهه. فبسبب  
الجبين ألقينا عليه كل هذه الحجب لأن العواطفية الساكنة مرضية. إنها  
ترضيّنا وهكذا تضعفنا.

لدى شخص سليم وفتي، كلما يصطدم الشبق مع العواطفية، يخرج  
منتصراً. ذلك أن العواطفية تتبع الموضوعات، بينما الشبق أبدي. الشبق ينتصر  
لأنه الحماسة شعور بهجة واعتزاز يأخذ الإنسان إلى ما وراء نفسه، بهجة  
التملك والسيطرة، الانتصار الدائم الذي تولد منه المعركة الدائمة، ثمالة الغزو  
الأكثر إسكاراً والأكيدة. وبما أن هذا الغزو الأكيد مؤقت، فإنه يبدأ مجدداً.

باريس، كانون الثاني ١٩١٣

## إحالات

(١) نشر مارينيتي أولاً، إحدى عشرة وصية في مجلته "شعر على شكل إعلان أو دعوة لتشييد حركة مستقبلية، وذلك في منتصف كانون الثاني ١٩٠٩. وعندما قام برحلة من ميلانو إلى باريس وسكن في "فندق العظماء"، جلس يكتب مقدمة بلغة جديدة ودينامكية تصدرت الوصايا تحت عنوان "التأسيس"، وفكر في نشرها على نطاق واسع. ولحسن حظه، علم أن صديقاً مصرياً قديماً لوالده الوزير المصري السابق باشا محمد الراشي كان مقيماً في باريس، وله حصص كبيرة في الجريدة الفرنسية الأولى "لو فيغارو"، فساعده على نشر نصه تحت عنوان "المستقبلية" ضم الوصايا والمقدمة... على الصفحة الأولى من الجريدة، في ٢٠ شباط ١٩٠٩. وبعد أشهر عندما أعيد طبع نصه أضاف إلى العنوان كلمة "بيان"، وانتشر عالمياً كـ"بيان المستقبلية".

(٢) هنا أيضاً تجب الإشارة إلى أن الصقع أمام الجمهور؛ هذا الأسلوب الفضائحي المُهين والذي له نتائج جد سلبية على سمعة الضحية وشهرتها، استخدمته فيما بعد كل الحركات الطليعية الأدبية، خصوصاً في فرنسا، فمثلاً، في مؤتمر الثقافة العالمي في باريس ١٩٣٦، صفع أندريه بروتون الكاتب الروسي إيليا أهرنبورغ لموقفه الستاليني؛ وفي عام ١٩٦٩ إبان زيارتها لكوبا، صفعت جويس منصور الرسام المكسيكي سيكيروس بسبب اشتراكه في محاولة اغتيال تروتسكي.

(٣) سبق البيان، نصّ طويل عنوانه "التأسيس"، يسرد فيه مارينيتي ظروف كتابة البيان، وكتب بلغة مجازية حلمية: "لقد سهرنا الليلة كلها، أصدقائي وأنا... تناقشنا حول الحدود القصوى للمنطق، فسودنا أوراقاً بكتابات مخبولة... كبرياء هائل ملأ صدورنا، لأننا شعرنا أننا وحدنا يقظون

في تلك الساعة، كالمنارات أو كخفراء متقدمين، بوجه جيش نجوم الأعداء معسكر في مخيماته السماوية، وحدنا مع الوقّادين وهم يغذون النيران الجحيمية للبواخر الكبيرة، وحدنا مع الأطياف السوداء التي تنبّش في الباطن الأحمر لقاطرات تسير بسرعة مجنونة، وحدنا مع السُّكاري الذين أشبه بطيور جريحة تصفق أجنحتها على الجدران..."

(٤) أثارت عبارة "احتقار الأنثى" ردود فعل وسوء فهم في الأوساط الأدبية. بينما المقصود، في نظر المستقبلين، احتقار الرومانسية الاستمئنائية والعواطفية النتنّة والمضنية، احتقار رسوم غروب الشمس وضوء القمر ومشاعر الحنين وآلام الحب في الأعمال الفنية الأنثوية حيث المرأة مجرد موضوع مثالي تتحقق فيه الرغبات الفجورية والانحطاطية، بينما يجب أن تُعتبر عنصرًا أساسيًا في تجديد شباب العالم، أي المرأة البطل بدل الرجل البطل؛ امرأة كمثل كاترينا سفورزا التي وهي تحمي سياج مدينتها، والأعداء يهددون بقتل ابنها، أو أن تستسلم، كشفت عن فرجها وصرخت: "اقتلوه، لا يزال لدي بلّج البحر لإنجاب آخرين!" ناهيك عن أن عددًا من النساء لعبن دورًا أساسيًا في تطوير مفاهيم المستقبلية كالنحاتة ريجينا، والرّسامة بنيديتا التي تزوجت مارينيتي، وخصوصًا فالنتين دي سان بوان التي أصدرت بيان المرأة المستقبلية تدعو فيه إلى المساواة بين الجنسين على صعيد التعامل والرواتب في العمل، وإلى حق المرأة في الانتخاب، وهي التي وضعت "بيان الشهوة المستقبلية".

(٥) قبل صدور البيان بشهرين، نشر مارينيتي "مفارقة المستقبلية؛ رواية أفريقية" (٣٠٠ صفحة) تدور أحداثها في أفريقيا وبطلها مفارقة البار وهو ملك تل الكبير، يتوجه دائمًا إلى الشمس لاستشارتها والأخذ بنصائحها،

يعشق الحروب، ويحتقر النساء بحيث في مشهد يبدو وكأنه يحرر نساء تركن غنائم لجنود، لكن هدفه الحقيقي هو تحرير الجنود من عبودية الجنس. وفي نهاية الرواية، يخلق، قبل موته، غازورما؛ ابنه، وهو آلة أشبه بايكاروس والسوبرمان، الذي يتحدى بنجاح الشمس وتصدر عن أجنحته موسيقى شاملة، عندما يطير في أعالي السماء، فتترنح الجبال وتنشق البحار وتدمر المدن.

(٦) ما يريده مارينيتي في دعوته إلى عدم استعمال الصفة كثيرا، لأنها تؤخر من سرعة الجملة، وتبطئ حركتها، هو استخدام أقل ما في الإمكان الصفة وعلى نحو جديد تتخلص فيه من المهمة التقليدية الشرحية لما في الاسم، وتصبح أشبه بعمود إرسال الإشارات المرئية المستخدم في السكك، أو بفنار يضئ وسط البحر، أو أشبه بمقياس جوي، وهكذا تصبح للصفة مهمة تسجيل معدل السرعة، الوقفات، التأخير طوال مسار النص. وتحرر هنا أيضا الأسماء نفسها أي المحافظة على لونها الخاص وطعمها. وهذا يعزل الصفة بين قوسين، ووضعها بعيدا عن الاسم، فتصبح أشبه باسم مطلق، أوسع وأكثر تأثيرا من الاسم نفسه. فالصفة العمودية، الفنارية، المعلقة بأعلى قفصها، القوسان، تلقي ضوءها وتنتشره على أكبر مساحة من الكلمات المحررة، وتضيء منطقتها كلها. فمثلا في وصف رحلة بحرية، عندما توضع الصفة العمودية، أو الفنارية، بين قوسين: (هادئ، أزرق، منتظم، اعتيادي)، عندها ليس البحر وحده هادئ، أزرق، منتظم، اعتيادي، بل كذلك الباخرة، ماكنتها، ركبها... وهنا مثال خفيف لهذه النظرية: "رجل ابتلعة بحر" بموج (أزرق) ذات يوم". فما نحن أمام لوحة كل شيء فيها أزرق: الرجل والبحر والموج واليوم.

(٧) العبارة بالفرنسية *les mots en liberté* سنقوم بترجمتها بـ "الكلمات الحرة" لأنها، في الإيطالية، ستطلق كمعاكسة للشعر الحر: "شعر الكلمات الحرة". ومع هذا ينبغي للقارئ أن يفهم منها معنى: "السريحة، المُسَرَّحة أو المُحرَّرة"، أي وفق المضمّر فيها وهو المراد بالنسبة إلى مارينيتي أن الكلمات، قبل المستقبلية، كانت سجيّة وقد أُطلق سراحها الآن بفضل المستقبلية.

(٨) إن ما يعني مارينيتي بـ "المخيلة بلا أسلاك" هو "الحرية المطلقة للصور والتماثلات المُعبّر عنها بكلمات غير معقودة، من دون أسلاك علم تركيب الكلام الموصلة، ومن دون أي علامة ترفيم: فاصلة، نقطة... الخ." وهناك من يرى في "المخيلة بلا أسلاك" تمهيداً للبند الأساسي في السورالية "الكتابة الآلية".





### (٣): مقومات الشعر المستقبلي الإيطالي

"يمكن للفنّان أن تقرض هنياً مخطوطاتنا،

لأن محرّكاتنا تكتب في كبد السّماء أشعاراً واضحة من تبر وفولاذ" (مارينيتي)

#### من الشعر الحرّ إلى شعر الكلمات الحرّة

لا ننسى أن مارينيتي كان واحداً من مروجي الجمالية الرّمزية في مجلته "شعر"، وله دواوين عديدة مكتوبة بإيقاع رمزي واضح. بل، في نظر عدد من النقاد، بقي الأسلوب الرّمزي الكلاسيكي موجوداً في كلّ بياناته وأشعاره. غير أنّه، مع نمو المستقبلية واتّضح هدفها الشعري، سيشن حملة على الرّمزية. ففي بيان (١٩١١) عنوانه: "تكفر بأسيادنا الرّمزيين، عشاق القمر الأخيرين"، صرّح: "نحن، الشعراء المستقبلين، نتهّم العباقرة الرّمزيين بودلير ومالارمييه وفيرلين بإشاعة النشأوم المزمّن والمثبط للعزيمة... لقد ضحّينا بكلّ شيء من أجل أن ينتصر مفهوم الحياة المستقبلي. لماذا اليوم نكره آباءنا المفكرين العظماء؛ العباقرة الرّمزيين ألن بو، بودلير، مالارمييه وفيرلين، بعد أن أحببناهم كثيراً؟ ستفهمون لماذا: إننا نحتقرهم الآن لأنهم ظلّوا، رغم استحمامهم في نهر الزمن، يحدّقون باطراد إلى ربيع الماضي البعيد؛ إلى السّماء السّابقة حيث يزدهر الجمال. فبالنسبة إليهم، لا وجود للشعر خارج الحنين، خارج استحضار العصور الميّتة، خارج

ضباب التاريخ والأسطورة... نحن، بصفتنا المتجربين على الطلوع عراة من نهر الزمن، سالخاً الحجرُ أجسادنا، خلال الصعود المملتلئ بالصخور، لكي نخلق رغم أنفسنا سيولا جديدةً تكسي الجبلَ باللون القرمزي - نكره الأسياذ الرّمزيين".

ومع ذلك، فإنّ التقنية الشعريّة التي أتت بها الحركة الرّمزية ألا وهي الشعر الحرّ، بقيت الوسيلة الأكثر رواجاً في المرحلة الأولى (١٩٠٩-١٩١٢)، في كتابة أشعار مستقبلية. وراح شعراؤها يطوّعون الشعرَ الحرّ ليعبّر عن هوسهم بالضّجيج والسرعة وبهدير الحياة الجديدة التي أخذت تتبنّى الاختراعات الجديدة على صعيد الآلات والمحركات، بل بات الشعر الحرّ المستقبلي حيث ديناميكية الفكر الدائمة وتدفّق الصّور والأصوات باطراد، هو "المعبّر الوحيد عن الكون السّمفوني العابر وغير الثابت الذي يتكوّن فينا ومعنا". ويُعدّ الشاعران أدو بالازيتشي وكورادو غوفوني، من أفضل شعراء مرحلة الشعر الحرّ المستقبلي. وأدو بالازيتشي (١٨٨٧-١٩٧٤)، اصدر ديوانين، قبل أن ينخرط في الحركة المستقبلية. ثم أصدر عام ١٩١٠ ديوانه المستقبلي الأول "الحارق"، ضمن سلسلة المطبوعات المستقبلية التي كان يشرف عليها مارينيتي نفسه. كما نشر عام ١٩١٤، في المجلة الفلورنسية المستقبلية "لاسيربا"، "بيان المستقبلية المضاد للكلم". أخذ يبتعد عن مارينيتي بسبب الحرب، إذ كان معارضاً لدخول إيطاليا في الحرب التي كان يكرهها، على عكس مارينيتي الذي رأى فيها "علاجاً وحيداً". أصدر عدّة أعمال نثرية روائية وقصصية. وكان يصف دائماً العمل الشعري بـ"الظاهرة الطبيعية"، بينما العمل النثري بالتقنية المشغولة والمتأني بها.

لكن فرصة الشعر الحرّ، مهما تم تشويرها مستقبلياً، بقيت محدودة إلى حد التراوح بين المقاربة الرّمزية ومتطلبات المدينة وتطوّراتها الضوضائية.

لذا أخذ مارينيتي يشعر بضيق وملل من رتابة إيقاع الشعر الحرّ معتبرا إياه "شعرا فقيرا الدم". وقد كتب مقالة قصيرة عنوانها موت الشعر الحرّ، جاء فيها: "كان للشعر الحر أسباب لا تحصى تبرّر وجوده، لكن الآن قدر عليه أن تحلّ محله تقنية "الكلمات الحرة". إن تطور الشعر والشعور الإنساني قد بين خللين في الشعر الحر لا يمكن شفاؤهما: (١)؛ يحمل الشعر الحرّ الشاعر حتميا على إنتاج تأثيرات صوتية سهلة، وتعبير ملتبسة عادية، وإيقاعات رتيبة، ونغمات حمقاء، وإلى لعبة الرجوع داخليا وخارجيا، (٢)؛ يحصر الشعر الحر بشكل مصطنع العاطفة الغنائية بين جدران تركيب الكلام العالية وسدود النحو. وهكذا يجد الإلهام الحدسي الحرّ الذي يتوجّه إلى القارئ المثالي، نفسه محبوسا وموزعا أشبه بماء مُنقى لتغذية كل ذكاء متأنف ومضطرب".

وفي حمى تمردهم على الرّمزية وعلى القول الشعري الذي كان سائدا آنذ، توجه شعراء المستقبلية إلى أفق جديد ألا وهو كتابة قصائد خالية من الفواصل والوقفات ومن أدوات التعريف والتّحريك ومن كل الظروف، كما أكّد على ضرورة استخدام الأفعال في حالتها المصدرية أي من دون تصرّيفها، وذلك في "البيان التقني للأدب المستقبلي" الذي صدر عام ١٩١٢: "يجب على البيت الشعري الجديد أن يخلو من الظرف والنعت والفاصلة، بل من كل ما يمكن أن يُحدّ من حركته. فالسرعة هي تفعيل البيت الرئيسية، والمشابهة هي قانونه وليس المنطق. وعلى الشاعر الجديد أن يكف عن استخدام الأفعال إلا في حالة المصدر. وما على الهدوء الانطباعي، عطر الأزهار، العزلة الرومانتيكية، جماليات القلق، لغز الوجود وكل ما توقّعت فيه الحركة الرّمزية... سوى أن ينصهر في بوتقة من صوتيات لفظية خالقة شعرا يموج بالحركة والتوثّب، بنوطات الضّوضاء وتقاسيم السّرعة!"

هكذا تحرّر الشعر المستقبلي اعتباراً من عام ١٩١٢، من كلّ القواعد المعروفة؛ بل أصبح جديداً بكلّ معنى الكلمة، بحيث أضحي الشعراء المستقبليون "جَوْقةً يجوّقون الألوان والضّوضاء والأصوات، يؤلّفون تراكيباً إيحائية، بواسطة موادّ اللغة واللهجات، والصّيغ الحسابية والهندسية والكلمات القديمة والمشوّهة والكلمات المبتكرة وصراخ الحيوانات وضوضاء الألفاظ".  
وها نحن أمام شعرٍ طوبغرافي "من أجل بصيرة العين لا بصيرة الدماغ"، كما قال مارينيتي، تتوزع فيه الكلمات أفقياً وعمودياً، أشبه بسلاّم موسيقية وذلك بتكبير بعض الحروف أو تكرارها عدة مرات وبتداخل الكلمات بعضها في بعض... كقصائد غوغليمو جانييلي وبينو مازناتا (انظرهما في نهاية المنتخب) أو مجرد بضع كلمات تتبادل أماكنها كقصيدة كارلو بيلولي، "وغى / ثرى"، التي تقوم على ثلاث كلمات هي: guerra (حرب)، terra (أرض، تربة) و serra (مستنبت زجاجي لحماية النباتات).

guerra terra

serra guerra

serra serra

terra terra

guerra guerra

وأقرب ترجمة لها معنى وإيقاعاً وشكلاً، هي التالية:

وَغى ثرى

خمى وَغى

خمى خمى

ثرى ثرى

وَغى وَغى

وسمّي كلُّ هذا بـ"شعر الكلمات الحرة"، وطُرِح كبديل لـ"شعر الرمزية الحرة". وهذا التطوُّر الشعري سيترك من الآن فصاعداً بصماتَه على كلِّ نتاج الشعر المستقبلي، بل سيصبح هو تراث المستقبلية الأكثر أصالةً وتميزاً فناً وشعراً. ففيه أصبحت القصيدة أقرب إلى لوحةٍ بصرية، بل لوحةٍ ناطقة. وسيلعبُ الترتيبُ الطوبوغرافي الجديد الذي ابتكروه المستقبليون في الطباعة، دوراً رئيسياً لا غنى عنه، في الدينامية المستقبلية؛ ترتيبٌ على نحو تشكيلي لا يُشعرنا أننا أمام صفحةٍ عادية تصنّف فيها كلماتٌ وفق علم التركيب الجملي والنحو وما يسمَحُ للوقفة والتأمل، وإنما أمام فوهة رشاشٍ تمرق منها الأفكار والمعاني والغايات، وكأنّها طلقاتٌ نارية! وليست صدفة أن يكون معظم الشعر المستقبلي كتبَه رسامون، لأنهم أكثر مهارة في الحفاظ على هندسةٍ بصرية.

وقد أوضح جيوفاني بابيني هذه الطفرة الشعرية التي قام بها مارينيتي قائلاً: إنّ "المستقبلية مهمةٌ أساسيةٌ وهي خلَعٌ وتهشيمُ البنية العتيقة للجملة والأسوار البالية للتركيب الجملي المتبع نهائياً. وقد بدأها مارينيتي بحذف بعض أجزاء الكلام؛ باستخدام الأفعال فقط في حالة المصدر، باستخدام كثيراً الأصوات التقليدية وإدخال، في صلب التناسق المُسيطر، تجديداتٍ طوبوغرافية جد موحية (ترك فراغات شاسعة، استخدام علامات هندسية؛ وكلمات بحروف مختلفة، ووضع كلمات أو حروف بطريقة تُوحي فوراً بفكرة عن شيء حقيقي... إلخ). وهنا ليس المقصود، كما يظن البعض، مجرد اكتشافات عابرة، نجمت عن نزوات كاتبٍ يبحث عن الجديد بأيّ ثمنٍ كان. كلا! إنّ هذه التجديدات الخارجية أملتْها ضرورة التعبير، بكل حرية وسرعة وطاقة أكبر، عن الحياة المتعددة والمتنوعة للإنسان المعاصر الذي يعيش ويرى، بحدة، هياج الوجود المعاصر. والمقصود هو إبراز - بمعزل عن حدود

النظم والقافية والنحو - شبكة ثرية من إحساسات رفيعة غير معهودة من قبل، ملهمة بالحياة الأكثر جموحاً؛ إحساسات تتقاطع وتتشابك، بحيث يتضح أن الأشكال القديمة ليست لها قدرة التعبير عن الجديد والتشعب والتزامن. إن ما تم نشره من محاولات الكلمات الحرة يجبرنا على الإقرار رغم غموضه الظاهر ووصفيته المتعنتة، بأننا نحقق، مع هذا الشكل - أو بالأحرى مع غياب الأشكال القديمة المتسقة والمحددة - ثراءً سياقياً حساساً غير متوقع بحيث يجبرنا إلى الاعتقاد أن الكلمات الحرة مُعدة لتحل محل كل أساليب الكتابة والنظم القديمة".

### الشعر مطارُ القصيدة

إلا أن حبَّ السرعة ظلَّ ماثراً انتباه المستقبلين الإيطاليين. فما إن أخذت المبارات بين الطيارين تتصدَّر الأخبار، حتى أصدر مارينتي عام ١٩٢٩ بياناً حول الرسم الطيراني، ثم اتبعه بعد عامين بيان حول الشعر الطيراني الذي يحرر الكلمات ويمنحها خفة ضرورية وأجنحة ويشعرنا بإحساسات الطيار الظهرية والفخذية، شعر يستبدل الصور الأرضية وصور العواطف البشرية واستعاراتها، بصور هندسية اختطتها طائرة في السماء؛ مُمجداً الإحساسات للمسبية والبصرية... شعر طياري حيث للكلمات دوران المروحة ونبض المحرك؛ شعر يُثير الإحساس بالغيوم، الضباب، الظواهر الجوية الأخرى، وتتبين فيه ارتجاج الطائرة، فينتج المفاجأة! ووضع مارينتي ٢٢ وصية في بيانه "الشعر الطيراني"، هنا تلخيص لها:

على القصيدة الطيرانية

١- أن تكون مُنفصلة، خفيفة وسماوية

٢- أن تحتوي على التركيب الدوري للعالم

- ٣- أن تُسبب الغيوم، الضباب والظواهر الجوية الأخرى
- ٤- أن تدمر الزمن بوضع كتل الكلام كعقبة
- ٥- أن تجعل من وكن الطيار متركزاً للهيئات الهندسية
- ٦- أن تتجنب الصور الأرضية
- ٧- أن تفضل الخط المستقيم
- ٨- أن تظهر الاستقلالية وأنت الربان وصاحب الأمر
- ٩- أن تسجل الإحساسات الفيزيكية المرتبطة بالطائرة
- ١٠- أن تستخدم مصطلحات مستعارة من الفن وبالأخص من الموسيقى
- ١١- أن تبعد المشاعر الإنسانية عن الإبداع التخيلي والاستعاري.
- ١٢- ألا تكون طنانة
- ١٣- أن تجعل الحساب قيمة غنائية وملونة
- ١٤- أن تعبّر عن أحاسيس ظهر الطيار وردفيه
- ١٥- أن تحدث دورة المروحة ونبض المحرك
- ١٦- أن تعزل، من وقت إلى آخر، كلمات معينة وتجعلها في حالة من التشرّد كما الغيوم في السماء
- ١٧- أن تستخدم الأفعال المصدرية والتكرار
- ١٨- أن تتجاوز فيها أزمنة الفعل على نحو غير منطقي
- ١٩- أن تُشعّ بالتجدّد

٢٠- أن تتناسب فيها درجة الحركة مع ارتفاع الطائرة

٢١- أن تُبين ارتجاج الطائرة

٢٢- أن تُضاعف أضعافاً سحرَ المفاجأة المسرحي.

لكن، مراجعة بسيطة للشعر المستقبلي كله، سيعننا الإقرار أنه قلما استطاع الشعراء المستقبليون تنفيذ هذه الوصايا كلها. على أن بعضهم استطاع أن يحقق بعضها كالشاعر المستقبلي بيرو أنسلمي، في قصيدته "إحساس الطيران" التي كتبها في مطلع الثلاثينيات، حيث يتذاوت والطائرة بحيث يكونها إلى حد نشعر معه بالصعود والارتجاج، وبخفة القصيدة وبابتعادها عن الصّور الأرضية. كما أن مارينيتي نفسه صرّح أن الشعر الطيراني لا يمكن التعبير عنه إلا بواسطة الراديو أكثر مما بواسطة الكتابة. هنا مُنتخب من الشعر المُستقبلي الإيطالي مأخوذ من كل فتراته المُتقلبة لإعطاء صورة مقربة له:

### مُنتخب من الشعر المُستقبلي

توماس فيليبو مارينيتي (١٨٧٦ - ١٩٤٤): قصيدتان

#### ١ - إلى سيارَة السباق

أول نشر لهذه القصيدة، كان في العدد السابع من مجلته الأدبية "شعر" (آب عام ١٩٠٥) وكتبت باللغة الفرنسية، وتحت عنوان "إلى السيارة". ثم أعاد نشرها ضمن الفصل المعنون "مدائح حماسية"، في ديوانه الفرنسي "المدينة الشهوانية" عام ١٩٠٨، وبعنوان جديد هو "إلى فرسي بيغاسوس" (وبيغاسوس هو الجواد المُجنّح في الأساطير اليونانية)، والديوان هذا الذي يحمل تأثيرات ديوان الشاعر البلجيكي إيميلي فيرهيرن "المدينة الأخطبوطية"، حيث تتجلى المدينة كفضاء أنثوي مهدد، ثرية وحسية، قدرة لكنها جذابة،



ضم أيضًا قصيدة أخرى حول سباق السيارات عنوانها "موت في عجلة القيادة". إلا أن قصيدة "إلى سباق السيارات" أعيد نشرها للمرة الثالثة عام ١٩١٢، في الأنطولوجيا "الشعر المستقبلي"، وتحت عنوان ذي دلالة: "سيارة السباق" ثم ترجمت إلى الإيطالية من قبل مارينيتي نفسه ونشرت عام ١٩١٩ في كتاب عنوانه "منتخب شعري. شعر حر. كلام مسرح". ثم أعيد نشر هذه الترجمة الإيطالية، عام ١٩٢١، في ديوانه "شبق - سرعة". وما تكرر نشر هذه القصيدة، مع تغييرات جد طفيفة، سوى تأكيد على أن مارينيتي كان قبل أن يطلق حركته المستقبلية، بأربع سنوات، من أكثر الداعين إلى أدب السرعة والمحركات والآلات. ويكاد يكون هذا التقريظ الحماسي لسيارة السباق، أشبه بصلاة مارينيتي المبكرة للمبدأ المقدس في المشروع المستقبلي: السرعة؛ هذه الهبة العظيمة التي منحها تطوّر الآلات للإنسان الحديث ليكون قادرًا على تنظيم رؤيا جديدة لواقع جديد تكون فيه السرعة قيمة أخلاقية، ومقولة جمالية أساسية بوجه سكونية أعمال الماضي.

يا إلهًا حادًا فولاذي العرق

يا سيارة أسكرها الفضاء

تخبط الأرض قلّقا، ضاقت ذرعًا بالانتظار!

أيا وحشًا يابانيًا عيونه تشبه المصهر

تغذى على اللهب والزبوت المعدنية

متعطشًا إلى الأفق والغنائم الفلكية

ها أنا أطلق عنان قلبك الذي يوق مدويًا بشكل شيطاني

وإطارائك العُملاقة، من أجل الرقص

الذي تقود في طُرقات العالم البيضاء  
ومن ثم أُرْخِ جُحْمَكَ الفولاذية  
فتحلّق ثَمَلاً في اللامتناهي مانح الحرية.

وفي نباح صوتِكَ الضخم  
تتعقّب شمسُ المَغيّب خُطَاكَ الرَّشِيقَة  
مُعجَلةً نبْضَها المَصْبُورِغ دَمًا بِمُحَاذَاةِ الأفق  
انظر، كيف تعدو في الغاب، هناك...!  
سيّان، يا أيها العفريت الرائع  
فأنا تحت رحمتك... خذني!  
على الأرض الصَّمَاء رغم كلّ أصدائها  
تحت السَّمَاء المَعْمِيّة رغم كلّ نجمها الذهبي.  
مُهيّجاً حُتْمِي ورغبتني  
بضربات سيف في لبّ المنخر  
ومن حين إلى آخر أرفعُ رأسي  
لكي أشعر بالتفافِ ذراعِ الرِّيح المُنعش الزغبِي  
على رقبتِي المرتعشة...!  
فما يستدرجني هو ذراعُكَ البعيدة الغاوية  
وما هذه الرِّيح سوى نَفْسِكَ الغامر  
ويمتصّني، بكلّ سُرور، لامتناهٍ بعيدِ الغور.

آه، آه... طواحين سوداء متخلعة  
بدأت فجأة وكأنها تجري  
على أجنتها ذات النسيج الفقري  
كما لو على سيقانٍ لا حد لها...

الجبال تتأهب لتلقي على هروبي  
وشاح برودة خاملة...  
ولكن مهلاً! انظروا إلى هذه الانعطافة المشؤومة!

يا أيتها الجبال، أيا القطيع الوحشي، يا فيلة الماموث  
تغدّون بثقل حانين ظهوركم الجسيمة  
لقد تمّ التفوق عليكم... غرقى...  
في شلّة الضباب!...  
واسمّع بخفوت الضجيج القاضم  
الذي تطرحه على الأرض  
سيقانكم الهائلة بجزمها ذات الفراسخ السبعة.

أيا جبالا مكسوةً باللازورد المنعش  
يا أنهاراً رائعةً تنفس تحت ضوء القمر  
وسهولا مظلمةً! إني أتجاوزكم  
بعدو هذا الوحش المذعور... ألا أيتها النجوم،  
ألا تسمعن خطواته، ضجة النباح  
ورثته الحديدية تتهاوى بلا نهاية.  
إني أقبل الرهان... معكن، يا نجومى!...  
بسرعة! بأسرع ما يمكن!...  
بلا توقف أو استراحة!  
أطلقن المكابح!... ألا تقدرن؟  
حطمنها، إذن!  
دَعْن نبضَ المُحرِّك يُضاعف اندفاعاته مئة مرة!  
يا للفرحة! لم يعد هناك اتصالٌ بالأرض الدريئة!  
ها أنا أنفصل أخيراً وأطيرُ بخفةٍ  
فوقَ ملء النجوم المدوخ  
وهي تتدقق في بساط السماء الهائل!

٢ - بالتتابع

بالتتابع

غيابٌ أزرق

إرادةٌ حمراء

تمنيات وردية

حزنٌ رمادي

أي

فوق

بالقرب

لكن

لكن

مع ذلك

الظلمات

تحضر مؤامرة

مهولة

لأن

أحمر جدًا

من جهة أخرى

على الأرجح

أسود جدًا

الدو بالازيتشي (١٨٨٧-١٩٧٤): ثمانية قصائد

١ - راهبات يتجولن

تستيقظ الكنائس الصغيرة في نصف نور  
فيخرجن الراهبات، ببطء ويتمشين عبر الجسور  
راهبات بيضاوات، راهبات سوداوات: يحين  
الواحدة الأخرى، ينحنين  
الواحدة أمام الأخرى، يزورن  
الواحدة كنائس الأخرى، يصلين  
عائدات عبر الجسور.  
مرة أخرى، يحين، الواحدة الأخرى،  
ينحنين، راهبات بيضاوات وسوداوات  
يمرن منسابات واحدة بالأخرى في المساء،  
في نصف نور، في المساء.

٢ - النافورة المريضة

قح قحح ققققحح  
قحقق بق، بقبقق،  
قح قح قح، طششششش...  
في الباحة  
النافورة

المسكينة  
مريضة  
يا لهول  
سماعها!  
تسعل!  
إنَّها تسعل،  
تسعل  
الآن أقل،  
تسكت،  
لا تزال  
تسعل.  
أيا نافورتي  
المسكينة،  
الآلم  
الذي تعانيه  
يضغط  
قلبي.  
ها توقَّفت،

لم تعد  
تقطر  
أي شيء،  
سكنت؛  
ما من  
جَلْبَة،  
ربما...  
ربما...  
ماتت؟  
يا للرعب  
كلا.  
ها هي  
تسعل  
من جديد.  
قح قح قح قح قح قح قح  
قح قح بق، بق بق،  
قح قح قح، طشششششش...  
السلّ



يقتلها.  
يا الهي،  
سعالها  
المستمر  
سيزهق روحي؛  
لا بأس  
قليلا  
لكن ليس إلى هذا الحد!  
يا لها من شكوى  
هاويل!  
فكتوريا!  
أسرعا  
إلى إغلاق  
الحنفية الرئيسة،  
السعال  
راح يقتلني!  
بسرعة  
افعلا شيئًا ما

لکي تتهي،

لیتھا...

لَيْتَهَا

تموت.

يا عذراء

یا مسیح

کفی!

لم أعد أحمّل!

یا نافورتي

المسكينة،

## ألا ترين..

إِنَّ أَمْلَكَ

سوف

يقتلني

أنا أيضًا.

فح فحح فقققحح

فَحَقِّقْ بَقْ، بِقَبِّقْ،

قع قع قع، طششششش...

### ٣ - الغريب

رأيتَه يَمَرُ هذه الليلة؟

رأيتَه

أرأيتَه أمس؟

رأيتَه، أراهُ كُلَّ مساء.

هل نظر فيك؟

لا، إنّه ينظر جانبًا

ينظر فقط أسفل

حيث تبدأ السّماء

وتنتهي الأرض، أسفل

شعاعِ ضوئي

يُخَلِّفه غروبُ الشمس

وعندما تغرب الشمسُ يذهب.

بمفرده؟

بمفرده.

وملابسه؟

سوداء، دائِمًا سوداء.

وجهه... شديد البياض.

أيمُرُ كُلَّ مساء؟

كُلَّ مساء.

ألم تلاحظ

علامة على وجهه؟

ابتسامة؟ دمة؟

أبداً.

تُرى، من أين جاء؟

أين يقيم؟

تحت أي سقفة؟

في أي قصر؟

#### ٤ - البهلوان

من أنا؟

لعلني شاعر؟

أكيد لا.

لم تكتب ريشة رُوحِي

سوى كلمة واحدة، وغريبة جداً: "جنون".

إذن، أنا رسّام؟

لا هذا كذلك.

ففي طبق ألوان رُوحِي

ليس هناك سوى لونٍ واحدٍ: "كآبة".

موسيقى، إذن؟

ولا حتى.

ففي أرغن رُوحِي

نوطة واحدة لا غير: "حنين".

إذن، من أنا... ما أنا؟  
أضع عدسة مكبرة أمام قلبي  
حتى أريني للناس.  
من أنا؟  
بهلوان روحي.

## ٥ - سيدة المقهى

يطلع الشعرُ النحاسي الأصهب  
من رأسها كما الذهب من البركان.  
عجوزٌ  
إلا أنها مُكحلة العينين باللون الأزرق.  
ترمي، كما تُرمي السهام،  
بنظراتها الشبان  
الخارجين والداخلين  
الملتفين حول المقهى.  
إنها لعبة مألوفة  
ولكل الأوقات.  
لكن عندما يكون في جيبها مالٌ،  
تصرفه على شبان مُستعشقين.  
عجوزٌ

على انها لم تنس شبابها.

فسيّدة المقهى

كالطفل

في حاجة إلى الحنان.

## ٦ - ظاهرة طبيعية

أنا لست سوى ينبوعٍ

ينبع منه الماءُ

طبيعياً

ولمدة طويلة.

وما إن يظنّ الناسُ

أنه نضب، وجفّفته الشيخوخة،

حتى يُصاب كلُّ بالذهول

من أنه ما يزال ينبعُ:

دفقةً...

ثمّ دفقة...

قطرات أخرى...

إلى أن يُوارى التراب

عند آخر قطرة صغيرة.

## ٧- اللامبال

أنا والدُّك.

هل هذا صحيح؟

أنا أمك.

هل هذا صحيح؟

هذا أخوك.

هل هذا صحيح؟

هذه أختك.

هل هذا صحيح؟

## ٨- المخت

كهبة ربح

يمرُّ

مستعجلاً جداً

وقليل الثبات.

فهو على عجلة من دون سبب

فقط ليظهر نفسه للعامة

الذين لا يريدون

الاعتراف بوجوده التّقه.

لذلك يثير الشّغب

لكي يبرهن أنّ له وجوداً

ودوماً في ازدياد.

كورادو جوفوني (١٨٨٤ - ١٩٦٥): قصيدتان

١ - المداخن

حليقات الضباب الرمادية  
تنتصب فوق السطوح  
قزمات عملاقات نحيفات  
مُكرِّشات هزيلات طويلات  
أشبه بفطرٍ غريب  
بقبعات منبسطة مدهشة  
بغلايين مراوغة  
بأباريق قهوة السحرة  
بمظلات الشحاذين المثقوبة  
بأبراج مُسننة  
بساعات رملية ذات أقماع زرقاء.  
حارسات مسالمات  
تيجان خشنة  
عرش القطط والطاووس  
عَصِيٌّ من حيث يرمي القمر،  
حبل بنجمة،  
عينه الفوسفوريتين الشبهتين بعيني اليوم.  
وإذا صادف أن تكسر الريحُ  
صمت المداخن اليومي



فهذا الذي يسهر صامتاً قرب الموقد  
سيتمكن من سماع مقاطع خارقة  
مُهمَّهة بصوت خفيض مستلة  
من المقابلات التي تجريها الغيوم مع المداخن.

## ٢ - البوق

هذا كلُّ ما تبقى  
من سحر الحفل الخيري:  
بوق  
من الصفيح الأخضر والأزرق  
ينفخ فيه صبي  
وهو يمشي حافي القدمين عبر الحقول  
لكن في هذا الصوت المصطنع، في داخله،  
نَمَّ مهرجون حمر وبيض  
جوقة من المغنين الصاخبين  
ميدان الترويض وخيوله، أضواؤه الخافتة  
وأرغنه الجوّال.  
كما في مزراب يقطر  
ثمّة رهبة العاصفة  
جمال البرق والقوس قزح  
كما في براعة ينطفئ  
عود ثقابها المبلل على غصن الخَلْنَج  
ثمّة الخريف بكل روعته.

أوريستيه مارجيسي (١٨٤٣-١٩٤٩): قصيدتان

١- شَعْرُكَ الْأَخْضَرُ

تتوق يداي اللتان تغليان

إلى أن تكون باردتين

شكرًا يا صديقتي العملاقة

لكنتي أريد أن أغمر

جسدي كله

بشَعْرِكَ الرِّيشِي

ستكون الأرضُ دماغك

وسيكون العشبُ البارد

شرابي المريح

مُتَبَلًا بِالشَّمْسِ.

٢- رأيت الموت

بخطى فتاة صغيرة

كان لها مخالب صفراء

قاتلتُ وقاتلتُ إلى الأبد

وخلاصي

كان فم القرن  
عانقت وسطه الدائري  
وكدت أختق  
فانفجرتُ مُدمراً  
مَذْبِج خبز الرّب  
هربتُ عارياً بينما  
الموت الغاضب  
يتوقّى بين أحجار وأحجار

جيوفاتي جربينو: قصيدتان

١ - طبيعة معصورة

يحوم الليل فوق السطوح  
بعض الوقت  
ويهبط إلى الشوارع  
ليلاكم  
ضوءاً كهربائياً  
ظلٌّ يتعاطم في زاوية:  
ويعد قليل  
يغتاله شعاعٌ حاد

آت من مصباح صغير.  
لقد هبط الليلُ:  
الظلال تتقاتل مع الأضواء  
أقمشة سوداء كالدخان  
مزقتها آلاف الخناجر المحترقة.  
يا لها من مذبحة!  
مرايا واجهات المحلات  
بحيرات صغيرة من الدم.  
ها هو الليل يصعد  
براياته السوداء  
الممزقة: هي هزيمة.  
ما من بكاء  
لكن للبيوت عيون حمراء  
كما لو أنها كانت تبكي.

## ٢ - النساء كلهن في الجادة

النساء كلهن في الجادة

هذه الليلة

غاديات رائحات

بلا توقف

كالنمل .

لكن في مد الفَراشات العالي

كان يطفو زهر خشخاش قان

في عيونه تلفونات .

وابتسامات الخط .

هذه اللَّيلة

أنا أيضًا أريد التمتع :

أعطني يا صيدلي

حُبًا بفلس واحد .

ماريو ديسي (١٩٠٢ - ١٩٧٩) : الدماغ ليلا

ألقي بنفسي في الظلمة لأدع محركات الليل الغريبة

تُملني بدمائها

شفاه النجم الرطبة تترك قبلات شهوانية طويلة على جسدي

ذراعا الليل الطويلتان تحتضنني بكل حب

ليست الظلمة صامتة

فإني أسمع آلاف الضوضاءات الغريبة

آلاف الأصوات

آلاف التهذجات

وأوركسترا الليل تُضيف أصواتاً أخرى  
أصواتَ عالمٍ مرصّعٍ بالنجوم  
غم وغضب من كوني لا أستطيع أن أعيش هذه الحياة  
ولا أستطيع أن أشعر بها  
والقمر يقهقه بلا رحمة على ألمي  
بفمه الأدرد التّن.

باولو بوزي (١٨٧٤ - ١٩٥٦): قصيدتان

#### ١ - القمر التلسكوبي

هارباً إلى القمر  
مُرحلاً إلى جزيرة ميتة في الأعالي  
مُرتبكاً بجغرافيتها المجهولة  
شاحباً خوفاً من الزلازل  
أصفرّاً مثل آسيا كلها  
مُغطى بكبريت الفَتّحات البركانية المطفأة  
وبملح من بحيرة طبريا الميتة  
هكذا وحيد أنا وعيني  
أكسر بحركة مستقيمة فولاذية ومستقيمة  
قشرةً البيضاء الأبدية على المائدة الزرقاء:  
سابعاً في صفار بيض السماوات.

## ٢ - سينما لاند

رعشات

الفيلم

تسرب إلى

روح يوم الأحد

المفقودة

قد تضيئي الإلهة الصّامته

بجها لها العابر للمحيط

وعَلّ عبارة "أحبك" تختلج نَقْشَةً

على الشّاشة كما الصّدع في الحائط...

تتوالى المناظر واحدة إثر الأخرى

في تحليلات النّقش: القطارات تصل

- آتيةً من ألْهُوم ديناميكي مصروع -

عندما تنصهر الأحداق والأجرام

في امتصاص نفسك

كلُّ شيء يدور

باتّجاه مصيره الآلي

يتشوّق العرْضُ بنشوةٍ

إلى يوم قيامة الحبّ الإنساني

بينها في غرفة معتمة بخلفية إيقاعية

يتلفظ الموت ويدقُّ اشارته التوقيّية.

غيببو تيديتشى (١٩٠٧ - ١٩٩٤): النجار السكران

أمس

تحت قوس

السماء الازرق

رأيت

نَجَارًا عَجُوزًا

يَعْب

عصير عنب

غروب

من مغارب شهر آب

محاو لا خلط

صمغه

بسرعة

بنار براعة

عندما عدت

وجدته

شاردَ الذهن يسمر

قطع الليل

والقمر المنهار.



## بينو مازناتا (١٩٠١-١٩٦٨): مركز توليد الطاقة

- تقعين بين ذراعي بالف نطة
- ماءً يعكس صورة سماء وبنفسجاً
- مُحركي يسعى إلى إبداع ترنيمه لك
- لا إيقاع فيها ولا كلمات
- تضيئك والعالم كما الشمس

ماءً يعكس سماء وبنفسجاً... حين أقرب منك كعاشق الترنشش واقع

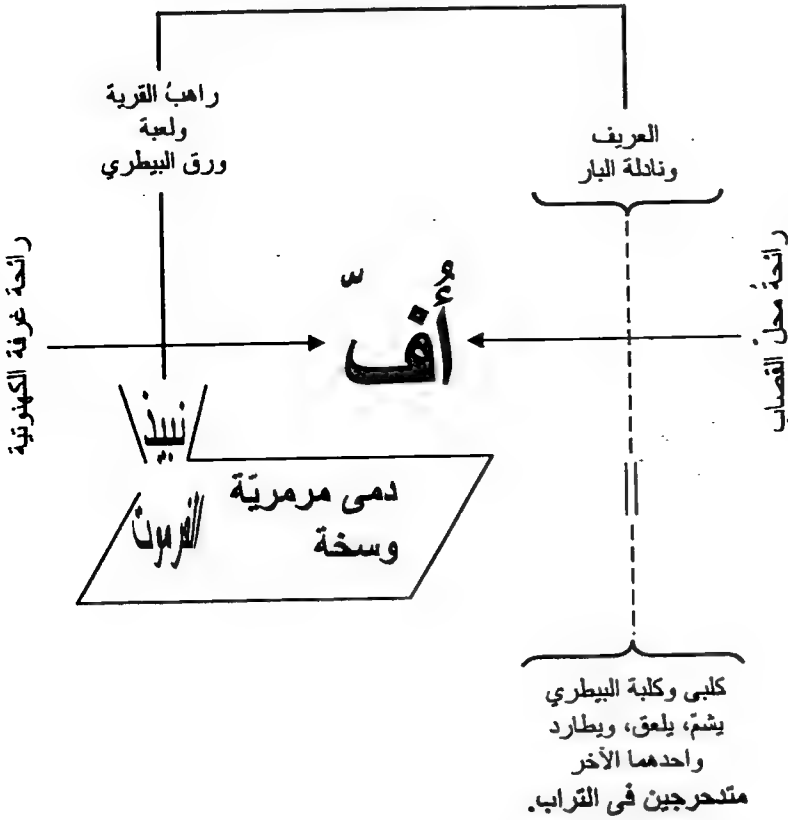


غوغليمو جانييلي (١٨٩٥-١٩٥٠): الريف

مقهى

تحت السماء وفي النفس

خائق



العريف  
ونادلة البار  
رائحةُ محلّ القصاب أفّ رائحةُ غرفة الكهنوتية  
نبیذ الفرموت  
دمی مرمیة وسخة  
كلبي وكلبة البيطري  
يشمّ، يلحق، ويطارد  
واحدهما الآخر  
متدحرجين في التراب.

بييرو أنسيلمي: إحساسُ الطيران

أنا  
خطّ مستقيمٌ صاعد  
يرتفع  
يعلو  
يرقى الأزرق السماويّ  
المُستحيل  
أنا  
لَوَلَبْ مِرَوَحِيّ لا متناه  
ضائعٌ  
هاربٌ من العالم



#### (٤): الذرووية: فلتسقط الرمزية... عاشت الزهرة الحية!

"ليس الشعراء الجدد بارناسيين، لأن الأبدية المجردة هي نفسها ليست بالنسبة إليهم ثمينة. وهم ليسوا أيضًا انطباعيين، لأن كل لحظة اعتيادية ليست بالنسبة إليهم غايةً فنية بذاتها. وهم ليسوا رمزيين لأنهم لا يبحثون في كل لحظة عن مهرب نحو الأبدية. إنهم ذروويون، لأنهم يدخلون في الفن اللحظات التي يمكن أن تكون أبدية".  
(غوروديتسكي)

حثَّ غلو فيتاجسلاف إيفانوف الديني في جعل الرمزية مذهبًا، عددًا من المنتمين الشباب الجدد إلى تشكيل تجمّع اسمه "تقابة الشعراء" تحت قيادة شاعر وناقد شاب جد موهوب اسمه نيكولاي غومليوف (١٨٨٦-١٩٢١). وكان التجمع يقيم لقاءات أسبوعية تلقى فيها محاضرات وقراءات شعرية... ومن داخل النقاشات في "الورشّة"، توصل غومليوف إلى تأسيس تيار جديد أطلق عليه اسم "الذرووية": والكلمة مأخوذة من akme اليونانية وتعني "أعلى درجات الإنجاز" أي النضوج الكامل. والتيار هذا يدعو إلى تحديث الكلاسيكية بشعرٍ تنشأ حيويته من مهارة في الصنعة الشعرية، والصّور المضبوطة، والوضوح الكلي... مثلما تنشأ من النشاط أعضاء الكائن الحي كلها بوصفها نظامًا كاملاً. وقد وصف ماندلشتام "الذرووية" بأنها "مدرسة الشعر العضوية"، قائلاً: "نحن لا نعتبر التمثّلات الكلامية كحقائق الوعي الموضوعية فحسب بل أيضاً كأعضاء الإنسان كما القلب أو الكبد". ويتطلب،

لتحقيق هذا الهدف، إخراج الشعر من سراديب الميتافيزيقية وإطلاقه في ندى علم الجمال الأرضي، ليتخلص من الرموز، متحلين بصور صافية ومقتصدة ومستلة من الواقع اليومي، حيث، كما يقول غومليوف، "الشياطين، الملائكة والأرواح الأخرى ليست سوى جزء من مواد الفنان، ولا يزداد وزنها في الأهمية على الصور الأخرى التي يتبنّاها". وأن تكون كتابة قصيدة أشبه بعملية مقصودة ومهندسة؛ أي أن يكون الشاعر ماهرًا في الصنعة الشعرية، وواقفًا من نفسه وفرحًا بأنه "ممثل الأزمنة والأمم... يشيد أنصافًا كلامية ترضي السماوات والأرض". ذلك أنه "على المرء"، كما وضع غومليوف، "أن يكتب ليس عندما يكون ممكنًا، وإنما عندما يكون لازمًا كل اللزوم... فكلما ممكن يجب أن تشطب من كل ميادين الدراسة الشعرية".

وهكذا يرفض الذروويون الرمز كناية بنيانية أولية للشعر. "ذلك أن المضمهر في التعريف الرمزي للرمز هو إخضاع معنى (تعييني) أولي لمعنى (رمزي، تضميني) ثانوي. وهذا يعني أن اللغة الشعرية لم تعد تعني بالنسبة للرمزيين، قيمة بذاتها، وإنما وسيلة لرؤيا قياسية للعالم الآخر". وهكذا، بدل "صنع المعجزات" التي كانت الرمزية تلصقها بالشاعر، اقترحوا "مهارة الصنعة". ولم تكن صدفة أن الرابطة التي أسسها غوليوف كان اسمها "نقابة الشعراء (الحرفية)". لذا كان كلامهم يدور حول الورشة الشعرية، أكثر مما على الإلهام. كما يوضح غوليوف نقطة جوهرية في النحو الشعري الذرووي: "لاحظ النقد أكثر من مرة سيطرة المسند إليه على المسند في أشعار الرمزيين. وجدت الذرووية أن هذا المسند في تطور الصورة - الفكرة؛ تطور منطقيًا موسيقي، غير متقطع، يمتد طوال القصيدة كلها... التيار الذرووي يستلزم توازن القوى ومعرفة دقيقة - لم تكن قضية الرمزيين - للعلاقات ما بين الفاعل والمفعول".

وكان من بين الشعراء الأقوياء الذين تبنوا "الذرووية"، أوسيب ماندلشتام وأنا أخماتوفا التي تزوجت غومليوف عام ١٩١٠. وفي الواقع، أن دور أنا أخماتوفا - التي استطاعت أن تعيش إلى ١٩٦٨، (على عكس زوجها غومليوف الذي اعتقل عام ١٩٢١، بتهمة العمل المضاد ضد النظام السوفيتي فتم إعدامه رميا بالرصاص) - كان جد ضئيل في تيار "الذرووية"، خصوصا على الصعيد النظري إذ كانت تستهوي المحاضرات وقراءة المقالات النقدية، لكنها لم تكتب أبداً أى مقالة نقدية أو نظرية، وإنما كانت منكبة على الشعر وأنتجت روائع شعرية خالدة.

هناك ثلاث مقالات تعتبر البيانات الرئيسية الثلاثة للـ"ذرووية"، كتبت في العام نفسه ١٩١٣، الأولى: "تراث الرّمزية والذرووية" لمفكر الاتجاه نيكولاي غومليوف، والثانية: "اتجاهات الشعر الروسي المعاصر" لسيرغي غوروديتسكي (١٨٨٤-١٩٦٧)، والثالثة: "صباح الذرووية" لأوسيب ماندلشتام (١٨٩١-١٩٣٨). مقالنا غومليوف وغوروديتسكي نشرنا في "أبولون" (العدد الأول ١٩١٣)، ومقالة ماندلشتام لم تنشر إلا بعد سبت سنوات أي عام ١٩١٩ في مجلة "سيرينا"... لماذا لم تنشر في وقتها، وواضح من عنوانها أنها كتبت كبيان ثالث ليصدر في العدد نفسه من "أبولون"، ناهيك عن أنها أقوى بيان وأفضل من المقالتين الأخريين؟ سؤال لم يجد أحد جوابه إلى الآن! هناك من يقول إن غوروديتسكي كانت له اعتراضات عليها، وحتى لا يعطوا انطباعاً بأنهم غير متفقين، فضلوا عدم نشرها.

منهجهم الوضوح والحرفية ودقة وصف ما يرون من مدن: مشاهد، أنصاب وأطلال... ويصفون ليس حباً بالوصف، وإنما هروباً من كل مطبات الوصف الرّمزية والمجازية الحاجبة؛ يصفون لكي يكتشفوا مناحي الواقع المجهولة، مبرهنين للرمزيين على وجود هذا الواقع هنا والآن. ففي

قصائدها، مثلا، أنا أختاتوفا "لا تشرح وإنما تري"، كما قال زوجها غومليوف. وهم لا يستخدمون أى كلمة لا تساهم في العرض. فهم يستخدمون الكلمات بمعانيها الأولية الشائعة: زهرة هي زهرة... بدل استخدام مجازاتها، فإنهم يضعونها في حقل دلالي لكي تُشحن بمعانٍ أوسع. إنَّ همَّهم الأول يكمن في مسألة تركيب القصيدة، كما يشرح نلس آكه نلسون، بشكل آخر: "بالنسبة إليهم، لكل لفظة أهميتها ومحمّلة بمعانٍ. التوتّر الإيقاعي لا يُخلَق بالبنية الاستبدالية فحسب، وإنما كذلك وقبل كل شيء، بالبنية النظميّة للقصيدة؛ بواسطة إسناد بين الكلمات التي تتشكّل القصيدة... وهكذا يتّضح الكلُّ وكأنه ميدان قوى أشبه بنظام الإمكانيات الدلالية؛ علاقات يمكن لها أيضا أن تقام خارج العمل: فيولّد الشاعر، بواسطة التلميحات أو الاقتباسات (المباشرة أو المحجوبة)، روابط مع قصائد وشعراء آخرين." وهنا يمكن القول إنهم كانوا أوّل الشعراء الذين استخدموا التناص.

في نظر غومليوف: "الرمزية انتهت... لقد أنجزت مسيرتها وقد أنّ زوالها... فلم تعد قادرة على خلق شيء رائع... وقد بددت الرمزية قواها في عالم الغيب، ولغاية وحيدة هي جرّ الأدب إلى برد اللاهوت القاسي... بينما تتوجه المدرسة الشعرية الجديدة (الذرووية) نحو الكون الملموس: فالتراتبية في عالم الظواهر هي الوزن النوعي لكل ظاهرة، ومع هذا فإن ظاهرة مهما كانت طفيفة، لها، وبشكل لا يقاس، ثقل أكبر من غياب الثقل، من العدم، وبالتالي كلّ الظواهر إخوة في مجابهة العدم"... يفترض الرّمزيون أنّ الإبداع الشعري يسهّل الوصول إلى مناطق روحانية أو نفسانية، ونتيجة هذا التفكير يصبح الإبداع الشعري نوعاً من الطقوس الأورفيوسي، أو لغزاً، وبالتالي فإنّ الحصول غير العقلاني على المعرفة النهائية يفضي إلى نقد قاس للتفكير العلمي. فـ"الشعر معني بإمكانات النمو الدلالي ضمن حدود البنى الشعرية".



وقد بين غوليوف الأصول الشعرية التي تقوم عليها مجموعة "الذروويين": "كل تيار أدبي سوف يجد نفسه مولعا على نحو حماسي بمؤلفين معينين، أو بحقب أدبية معينة. التعلق العاطفي بالموتى يقرب الناس بعضهم إلى بعض أكثر من أي شيء آخر. وفي الحلقات القريبة من الذرووية، فإن الأسماء الأكثر تداولاً هي شكسبير، رابليه، فييون وغوتيه. إن اختيار هذه الأسماء ليس اختياراً عشوائياً. فكل اسم يمثل حجراً أساسياً في البناء الذرووي: شكسبير لكشفه عن الواقع الداخلي للإنسان، رابليه لتصويره الجسد ومتعه، فيزيولوجيا حكيمة، فرانسوا فيون لمروياته عن الحياة التي ليس لها أي شك في نفسها، رغم أنها تعرف كل شيء: الله، الرذيلة، الموت والخلود... وأخيراً تيوفيل غوتيه الذي وجد في الفنان الثوب الجدير بأشكال الحياة. إن توحيد هذه اللحظات الأربع في الذات الواحدة، لهو حلم يوحد، حالياً، بين الشعراء الذين، بكل جرأة، يسمون أنفسهم: الذروويون".

في الواقع، إن غوليوف قد أرسل أول إشارة إلى أنه يعمل على مشروع انقلابي داخل الرمزية، في عام ١٩٠٩، وكان ذلك في نقده، المنشور في مجلة "أبولون"، لديوان شاعر شاب اسمه بوريس سادوفسكي كتب ما يلي: "دع بريوسوف يتربص، كصياد، لمناهاة الهوى ولطوارق الفكر الليلية، ودع إيفانوف يرفع علم ديونيزوس المشرق، ولييك ألكسندر بلوك على السيدة الرائعة، ثم يضحك عليها بهوس - فإن سادوفسكي ينظر إليهم شزراً:

"في ضباب الغاب صرير الراكضين،

نباح الكلاب،

أنين ناقله الماء".

هذه مواضيع لن تتغير، يمكن للمرء أن يعيش معها طوال عمره.  
الرمزية الروسية لم تعرف أن تحيا الـ"هنا فوراً".

بالنسبة إلى غوروديتسكي، فـ"الصراع - بصفته صراعاً لا احتلال  
قلعة مهجورة - بين الذرووية والرمزية هو، قبل كل شيء، صراع من أجل  
هذا العالم - أصواته، ألوانه، أشكاله، ثقله وزمنه - من أجل كوكبنا الأرضي.  
الوردة، بالنسبة للذروويين، أصبحت مرة أخرى جميلة لذاتها فقط، لأوراقها،  
لعطرها، وليس لأنها تشبه، كما يفترض الرمزيون، الحبّ التصوفي أو شيئاً  
آخر... يبحث الرمزيون، في كل لحظة عن مطل على الأبدية... بينما يدخل  
"الذروويون"، في فئهم، اللحظات التي يمكن أن تكون أبدية."

ويتابع غوروديتسكي قائلاً: "إنّ الرمزية تستخدم انسيابية اللغة بحثاً  
عما هو غير مفهوم، بينما يجب التوجّه نحو دقة المعنى والوضوح.  
فالرمزيون كانوا يطمحون إلى الجمال اللادنيوي، في حين أن الوحشي يمكن  
أن يكون أيضاً جميلاً؛ ولذا فإنّ القبيح، من الآن فصاعداً، هو ذلك الذي ما لا  
شكل له، نصف كائن، ومرغم على أن يتردد بين الوجود والعدم.... إنّنا  
نعجب بزهرة لأنها جميلة حسب وليس لأنها رمز للنقاء التصوفي". وكان  
غوروديتسكي يدعو للشعر الآدمي. ففي رسالة يذكر ماندلشتام بأنه "كانت  
هناك محاولة قام بها غوروديتسكي لغرس في "الذرووية" فلسفة أدبية،  
"الآدمية"، وهي نمط مذهبي حول عالم جديد وأدم جديد، إنسان بدائي  
معاصر. إلا أن المحاولة فشلت، لأن "الذرووية" لم تكن معنيّة بالفلسفات،  
وكانت ترفض اتخاذ خطّ فلسفي".

أما أوسيب ماندلشتام، فإنه يشدّد في مقالته "على القيمة الدلالية  
لل كلمات؛ البنية اللفظية الأولية للشعر، على العكس من المثال الرمزي الداعي  
إلى تعميم القيم التعينية للكلمات، وجعل الكلمات غامضة إلى حد تسمو معه

فوق المعنى منجزة "تناغما" ميتافيزيقيا... ففي نظره، ليست الكلمات مجرد علامة تعبر عن معنى معين، وإنما هي تنسيق عدة عناصر مكونة المحتوى. لكن المعنى الشائع للكلمة، اللوغو، أمرٌ لا غنى عنه، وهو رائع روعة الموسيقى بالنسبة إلى الرمزيين... ويجب ألا نرفضه كما يفعل المستقبلون... فالعمل الشعري لا يمكن إبداعه إلا في العالم الحقيقي، أي في الشروط التي يُمليها الزمان والمكان، أي ليس بشروط العالم الآخر؛ العدم: أن تبني معنى الانتصار على الفراغ... كل ظواهر العالم الحقيقي متساوية بينها في مواجهتهم المشتركة للعدم: ليست هناك مساواة، ولا منافسة، وإنما هناك تواطؤ بين جميع الذين يتأمرّون ضدّ الفراغ والعدم... أن تحبّ وجود الشيء أكثر من الشيء، هو أن تحبّ وجودك أكثر من نفسك، هذه هي الوصية الرئيسية التي تنطوي عليها الذروية. لناقوس برج غوطي سهم رشيق وظيفته أن ينفذ إلى السماء، وغالبًا ما يستشيط غيظًا، أخذًا عليها فراغها. ليس هناك تراث شعري صار، بفترة قصيرة، باليًا وقديمًا كالرمزية..."

ويقول ماندلشتام، في مقالة أخرى عن "طبيعة الكلمات": "إن عطل الرمزيين يكمن في إعطاء رمز، مفرغين بواسطته - كل شيء من أي وجود بذاته... لقد مهّر الرمزيون كل الكلمات، كل الصور موظفين إياها في الطقوس الدينية، بحيث نتجت حالة شاذة: لا يقدر أحد أن يتحرك، أو أن ينهض، أو أن يجلس. بل لم يعد في قدرته أن يأكل على الطاولة لأنها لم تعد مجرد طاولة. ولم يعد ممكنًا حتى إشعال ضوء، خوف أن يعني فيما بعد علامة على اللامعانة!"

في الحقيقة، إن "الذروية" تمثل أول نقد أرضي لسماء الرمز ومواجهة مع رواد الرمزية. لكن هذا التيار الذروي، في نظر عديد من النقاد، هو ذروة ما كان متوقعًا أن تصله الحركة الرمزية نفسها.. ومن هنا لم يعتبر

النقاد الصاعدون الشكليون الذرووية حركةً تغييريةً أو مدرسةً شعرية جديدة كالمستقبلية، وإنما مجرد اتجاه تصحيحي داخل الرّمزية، ومحافظة على جوهر الرّمزية الروسية في مفهوم الشعر، بحيث حتى محاولتهم في نحت كلمات جديدة كانت وسائطاً لأغراض إيقاعية ونوعاً من التّسامي فحسب، بينما المطلوب من النحت والتوليد، هو، كما كتب الشاعر المستقبلاني فيليمير خليبينيكوف، "حثّ القارئ على أن يفكر استقافياً".

لم تكن "الذرووية" حركةً شعريةً أو مدرسة، كالمستقبلية التي تبنّت نبذة قطع طليعية: رفض الماضي والبدء من جديد. فكل الذين رافقوا "الذرووية" كانوا في الواقع، مجرد رفاق طريق سرعان ما تركوها، كما أنها لم تؤثر على شعراء آخرين. وليس لها، فعلاً، تراثٌ نموذجي يفرض نفسه باستثناء قصائد في ديوان أنا أخماتوفا "مسبحة"، كقصيدة "كاباريه فنية" التي تصف فيها حانة "الكلب الضال" التي كان يؤمّها الشعراء البوهيميون، رسم جدرانها سيرغي سوديكين.. وقد حذفت أخماتوفا، فيما بعد، العنوان، جاء فيها: "لسنا سوى أثمات وسكيرين/ لا ينم اجتماعنا هذا عن فرح/ على الحوائط يتشوق الطيرُ والزهر/ في لهفة إلى الغيوم". ويشكل اللقاء والهجران عنصرين أساسيين في شعرها. وتحقيق هذين العنصرين يقوم على صور مجازية بمسحة فولكلورية: رسائل وعلامات ودموع وخواتم. وهناك نزعة دينية في شعرها، لكن بواعث هذه النزعة غالباً ما تتحول إلى كماليات طقسية (كالأزهار، الشّموع... إلخ). وبطلة شعر أخماتوفا تظهر دائماً بملابس راهبة.

إلا أن الديوان الأول "حجر" الذي نشره أوسيب ماندلشتام عام ١٩١٣ (ثم أضاف إليه قصائد وصدر في طبعة ثانية ١٩١٥) يضم قصائد كثيرة تدل عما كانت "الذرووية" تدعو إليها: معمار كتابي بلغة عضوية. وهنا ثلاث قصائد نموذجية. لكن قصيدة ماندلشتام من هذا الديوان، كتبت عام ١٩١٢،

تعتبر النموذج الأفضل والأقوى عما كان يعنيه في بيانه: "الكلمة لا توجد كقيمة بذاتها وإنما كمادة البناء. الشاعر مهندس يشيد صرحاً من الكلمات... في الكاتدرائية الغوطية، يكتسب الحجر، مع الاحتفاظ بثقله، خفةً عنصرٍ معماري، الشيء نفسه بالنسبة إلى الكلمة، التي تدخل في تفاعل بهيج مع أترابها... البناء ممكن فقط في إطار الأبعاد الثلاثة، لأنها شرط كلّ عمارة".

أوسيب ماندلشتام: نوتردام

كاتدرائيةٌ تَنْصَبُ حيثُ كان قاضي رومانيٌّ  
يحكم على شعب أجنبيّ: متهللةٌ وبذئيةٌ، كما كان آدم  
في أول الزّمان، باسطةً تعاريقها، القبةُ المقوسةُ  
على هيئةِ صليبٍ، تُلاعبُ بخفة عضلاتها.

إلا أن التصميمَ الخفيّ ينكشفُ، ما إن ننظر من الخارج:  
فها هي متانةٌ مجزم المسانيد تحافظُ  
على أن ينأى مدك القبة الجريئة  
وَألا تُهدم الكتلة الثقيلة الجدار.

متاهةٌ تلقائيةٌ، غابةٌ لا يُدرَك سرُّها،  
غورُ الروح القوطية المتمعن فيه، هيئةٌ مصريةٌ وتواضعٌ مسيحيٌّ،  
بلوطٌ قرب القصب، والشاقوليُّ ملكُ المكان.

وهكذا، كلما تفحصتُ أكثرَ  
أضلاعكِ الفظيعة، يا نوتردام، يا قلعة،  
فكرتُ مرارًا: أنا أيضًا، سأخلقُ، مِنَ الثِقَلِ  
القاسي، يومًا ما، الجمالَ.

**نيكولاي غومليوف: الكلمة**  
في تلك الأيام، حين أَمالَ الربُّ  
بوجهه صوب الخليقة،  
لأوقفت الكلمةُ الشَّمْسَ  
لدمرت الكلمةُ مُدْنَا.

ولكان النّسر توقّف عن صفق جناحيه  
و النجمُ الخائفُ التّصقّ بالقمر  
لو مرّت الكلمة، لظَى وردّيّا،  
في السّماوات العلى.

للحياة الدنيا كانت هناك أعداد  
أشبه بقطيع داجن وطوع البنان

فالعدد الذكي يمكن له الإعراب  
عن جلّ ما ينطوي عليه المعنى من ظلال.

وبما أنّ البطريق ذا اللحية البيضاء  
الذي أخضع الخير والشر لإرادته،  
لم يجرؤ على أن يتوجّه إلى الصوت،  
فإنّه خطّ العدد في الرمل بعصاه

غير أننا نسينا أنّ الكلمة وحدّها  
سطعت متوهّجة على الأرض المهمومة  
وأنّ الكلمة الله  
كما جاء في أنجيل يوحنا.

لكننا أقصرنا مداها  
في حدود الوجود التافهة  
وكما التحلّ الميت في خلية فارغة  
تنبعث رائحة كريهة من الكلمات الميتة.

أنا أخماتوفا: إلى الكسندر بلوك

جئت لزيارة الشاعر

يوم أحد، ظهرًا

الغرفة فسيحة وهادئة،

ما وراء النافذة، كان الصقيع.

شمس حمراء غامقة

أسفلها دخان رمادي أشعث

كم هي واضحة نظرة

مضيفي الصامت إلي!

له عينان يكفي أن تراهما مرة واحدة

حتى تُحفرا في ذاكرتك

ومن الأفضل، أنا الحذرة، ألا

أتطلع إليهما.

لكنني سأذكّر دائمًا حديثنا

يوم أحد، ذات ظهيرة ملوها دخان،

في المنزل الشاهق، الرمادي

عند عمر "نيفا" البحري.



## (٥): من المستقبلية الإيطالية إلى المستقبلية الروسية

المستقبل مظلم فقط من الخارج. اقنئ فيه وسينفجر نورا! (مينالوي)

ما بين عام ١٩١١ و١٩١٧، ظهرت في روسيا عدة تيارات تدّعي المستقبلية. وبقدر ما يختلف بعضها عن بعض في طريقة تبني المستقبلية وتطبيق مبادئها، فإنّ هدفًا واحدًا موحدًا يجمعهم، ألا وهو الرغبة في إطلاق حرية الكلمة، وفي جعل الشعر أن يتبنّى لغة الشارع معبرًا عن جمال السرعة وضوضاء التكنولوجيا. ذلك أنّ إنجازات الحضارة التكنولوجية وبالأخص السرعة المتطورة حديثًا (قطارات، سيارات، طائرات، تلغراف، تلفون)، قد أنتجت، وفق مارينتي، تغييرات عميقة في العالم الفيزيائي والذات الإنسانية. لذا توجّب على هذه التغييرات أن تنعكس في الأدب، وأن تجاري الكتابات متطلبات عصرها لا أساليب العصور الغابرة.

في الحقيقة، أصبحت المستقبلية، في روسيا، بضاعة رائجة اعتبارًا من سنة ١٩١٣، فباتت هناك فرصة لكل شاعر فنان، مسرحي، في أن يتسوّقها ويشكّل، تحت يافطتها، حلقة مع أصدقاء له، ويميّز نفسه عن الآخرين إمّا بإضافة صغيرة يفرضها بأنّها من ابتكاره، أو بتركيبة جديدة لفكرة لم يلتفت إليها. وأصبح من السهل اعتبار كل حلقة أدبية أو فنية، ظهرت بعد سنة ١٩١٣، تيارًا مستقبليًا، بشكل أو آخر.

على أن المجموعة الوحيدة التي تعتبر عن حق مستقبلية، وهي التي تهمنا في كتابنا هذا، هي: "مجموعة إهليا" وتسمى أيضاً "المستقبلية-التكعيبية" التي سيكون لها تأثير كبير على الشعر الروسي الحديث. وذلك ليس لأصالتها وراديكايتها وانتهاجها النبرة العدوانية لبيان المستقبلية الإيطالي فحسب، وإنما خصوصاً، لتبنيها البند الأساسي في المستقبلية القطيعة مع الماضي برنامجاً لها: "إننا نبصق على الماضي الذي دبق أسناننا!"، كما صرح خليينيكوف. في الواقع، إن "مجموعة إهليا" حركة بكل معنى الكلمة، فهي ذات برنامج طليعي وتجريبي واع لجوهر الشعر، خصوصاً في مجال الاشتقاق والتوليد، وقد اجترح أعضاؤها مفهوماً جديداً في عالم الأدب ألا وهو "الكلمة المستقلة"، والذي سيتطور إلى "الكلمة بوصفها كلمة"، بعد أن كانت على يد شعراء الماضي مجرد وسيلة. لكن المجموعة هذه لم تستخدم صفة "مستقبلية" إلا اعتباراً من عام ١٩١٣ وتحت اسم "مستقبلية تكعيبية" لتمييز نفسها عن مجموعة "المستقبلية الأنوية" التي كانت أول مجموعة تستخدم صفة "المستقبلية". لذا يجب أن نطل إطلالة سريعة على هذه الأخيرة، قبل أن نتقصى "مجموعة إهليا" وامتداداتها.

## (٦) "المستقبلية - الأنا" و"سقيفة الشعر"

تقوم مجموعة "المستقبلية - الأنا" على استقصاء ميثافيزيقي غرضه اكتشاف الشاعر لأناء من خلال الشعر. في منتصف صيف ١٩١١، أصدر إيغور سيفيريانين (١٨٨٧ - )، مؤسس هذه المجموعة، ديواناً عنوانه "كتب ملؤها ليالك"، ضم قصيدة مكتوبة بأوزان تقليدية تعلن عن ميلاد نمط جديد من الشعر، يصف فيها أكاديمية طوباوية للشعر على شكل قصر من الممر قرب بحيرة، فيه شبيبة من الشعراء والشاعرات يقرضون كل أنواع الشعر، وهم يشربون الخمر ويشمون عطر الليالك ويعيشون في ترف وبذخ، ويدير هذه الأكاديمية سيفيريانين نفسه. القصيدة مؤرخة آذار ١٩١١، وبعد بضعة أشهر تجمع حوله ثلاثة شعراء، وقرروا تأسيس تجمع شعري جديد. فأصدر سيفيريانين في أكتوبر ١٩١١، كراساً تحت عنوان: "المستقبلية - الأنا تمهيد". أوضح فيه أن الشعر المعاصر أشبه بصحراء وأن بوشكين بات عتيقاً ويجب تجاوزه، وأن "الشاعر الجديد أت بلا شك، مُغنياً ومُحلّقاً جاعلاً من ربّات الشعر القديم جاريات ومحظيات له:

"لقد استسلمت فينوس لي،

وأنا كونياً ذائع الصيت"

وفي كانون الثاني ١٩١٢، صدر البيان الفعلي لمجموعة "المستقبلية - الأنا" عنوانه: "أكاديمية الشعر - الأنا" يؤله الأنا والوحي الأنائي، ووقعه أربع شعراء: إيغور سيفيريانين، قسطنطين أوليمبوف، جورج إيفانوف، غرال أرليسكي.

نظرية سفيرنانين كانت تهدف إلى "خلق شعر غير عقلاني لفهم غموض الأرض"، وإلى جعل اللغة تجاري الحياة المدنية وأن تستجد لكي تعكس هذه الحياة الدائمة الحركة. ولتحقيق هذا قام بتجربيات على صعيد الكلمات والقافية. وسفيرنانين شاعرٌ بارعٌ في الاشتقاق والتوليد. وكان يعمل على توليد كلمات جديدة وخلق أصوات إيقاعية تتماشى والبذخ المديني، وعلى تركيبات تعتمد على التناقض الظاهري بين عبارتين كهذه العبارة "خييات الأمل الظرفية"! ويقال إن لسفيرنانين طريقة خاصة مؤثرة بقراءة الشعر. وقد أجرى تجربيات إيقاعية ووزنية تنقل بعض أحاسيس البذخ المديني بروحية تصوفية، فيها بعض الشيء من الروحية المستقبلية، كما وضح المؤرخون. ومع أنه جدد في المقاربة، فإنه بقي في إطار المسائل الميتافيزيقية، الرمزية الأصل، وأحياناً يعطي نفحة دنيوية: "الأرض إلهية، وما فوقها إلهي". وحدائته مصمغة بكلاسيكية التراكيب فهو تلميذ الرمزية وابن الرومانتيكية الروسية بامتياز. وشعره ممتلئ بالأزهار، الفواكه، النبيذ والمشروبات وبكل ما يثير الحواس الشهوانية. فلسفيرنانين، كما يقول هو، "نفسٌ قاسية ذات ذوق رفيع". وموعظته في الحياة: "ليست للخطيئة خطيئة"! وبقدر ما كنت مستقبليته - ذاتيته بعيدة جداً عن مشروع المستقبلية، فإنها كانت متحررة من التحفظ والمواضعات، ومتفردة نفرداً ذا نبرة جد عالية:

"أنا النابغة سفيرنانين"

ثملاً بانتصاري

أنا نجمٌ مديني

ظفر بكل القلوب."

ولم يمض عامٌ على نشاطات هذه المجموعة، حتى اندلعت أزمة حادة داخلها، بطلها قسطنطين أوليمبوف الذي نشر تصريحاً في جريدة مغمورة يعلن فيه بأنه شارك في كتابة بيان "الأواح" وهو الذي كان يشدد على كلمة "أنا". فرد عليه سفيريانين، بشكل غير مباشر، قائلاً: "أعتبر مهمتي المستقبلية الأنانية قد كُملت. والآن أريد أن أكون وحيداً لكي أعتبر نفسي شاعراً فقط. ذلك أن مدرستي الحدية مستقبلية - أنا كونية هي الطريق إلى التوكيد الأنوي، وبهذا المعنى هي أبدية... لكن مستقبليتي - ذاتيتي أنا لم تعد موجودة... وأدعو إلى بدائية جديدة". وبانسحابه من هذه المجموعة الذي يُعتبر هو مؤسسها، تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ المستقبلية - الأنا التي لم تكن حركة مستقبلية إلا بالاسم... فكل بياناتها مع سفيريانين ومن دونه، تتضارب ومشروع المستقبلية التي نادى بها مارينيتي. ومن أبسط مقومات التناظر بينهما هي أن مستقبلية مارينيتي وتابعيه تدّين "أنا" الكاتب، بينما مستقبلية سفيريانين وجماعته تدعو علانية إلى تمجيد الأنا. نستطيع، إذن، أن نقول إن "المستقبلية - الأنا" تكاد تكون صدى لكتاب الفيلسوف الألماني ماكس شنيرنر "الواحد الأوح وملك يمينه" (انظر ملحق رقم ٨).

بعد انفصال سفيريانين، وقع على عاتق الناقد الأدبي إيفان أغناتيف (١٨٢٠-١٩١٤)، تنظيم المجموعة. فعمل على وضع المستقبلية - الأنا على مسار واضح ومتحرر من ذاتية سفيريانين، ولعب دور المحرك الأساسي للمجموعة. فأشرف على كل الإصدارات والقراءات، وراح يكتب المقالات لترويج أفكار المستقبلية - الأنا مركزاً لأول مرة على جانب اللغة اقتراحاً من بعض أهداف المستقبلية. وذلك خلال فترة لا تتجاوز السنتين، إذ قد انتحصر عام ١٩١٤.

كان أغناتيف يؤمن بأنّ "الشاعر هو ذلك الذي يحمل في قدرته مفاتيح أبواب المستقبل. والناقد الجدير بهذا الاسم هو الذي يبحث في الركّام عن حفنة لآلئ مخفية مغبرة، ولا يخاف أن يعترف بها كما هي. ومطبوعات منابر الأفراد المضطّهدين والمرفوضين، هي المطبوعات التي تنطق بالجدي وبما لم يُسمَع من قبل".

لقد أصدر باسم المجموعة سبع أنطولوجيات تضم نصوص الأعضاء والشُعراء المتعاطفين ومقالاتهم، وأهمهما الأنطولوجيا الأخيرة تحت عنوان صادم "الدائم" افتتحها بمقدمة نقدية تحت عنوان "مستقبلي - ذاتي حول المستقبلين"، موقعة باسم مستعار هو إيفاي، متّهما فيها مستقبلي موسكو (مجموعة إهلّيا) بعدم تميّزهم عن الانحلاليين الروس والانطباعيين، ورأى تناقضات في فلسفتهم ونظريتهم. كما أوضح أغناتيف أنّ المستقبلية لا تعني أن نعيش في المستقبل وإنما في الحاضر. كما نشر دراسته المعمّقة عن "المستقبلية - الأنا" التي أشار فيها إلى أن "حقبة سفيريانين لم تكن مستقبلية - ذاتا وإنما "حقبة سفيريانين الأنوية"، ولم تأت بشيء جديد، كما أوضح الإنجازات الثلاث المهمة لمجموعة المستقبلية - الأنا تحت إشرافه: "الموشور - الأنا، والعصرنة، والنوعية الميكانيكية": الأولى تدل على الفردية المنعكسة في الأسلوب الشخصي للشاعر؛ الثانية تشير إلى الثيمات المدنية في أعمال المستقبلين - الذاتيين؛ الثالثة محاولة كتابة مقاطع غير منطقية تشبه بشكل ما الكتابة السورالية الآلية. وتنتهي المقدمة بصورة "شاعر تراجيدي حدسيّ يواجه احتراق ذاتي باسم الأنا". كما أشرف على إصدار دواوين شعراء المجموعة. ولتعميق أفكار المجموعة راح يتصدى لمجموعة إهلّيا المستقبلية التكعيبية. ويعود إليه الفضل في اكتشاف الشاعر الأكثر جذرية في هذا التيار، هو فاسيليسك غنييدوف ( ١٨٩٠-١٩٧٢). وقد كتب مقدمة لديوان غنييدوف الأول "الموت للفن" (١٩١٣)، ويعتبر "الموت للفن" ديوان البياض

المطلق الأول في تاريخ الشعر، ضم ١٥ قصيدة أطول قصيدة فيها كانت مكونة من بيت واحد، وباقي القصائد من ٣ كلمات، وأخرى من كلمة واحدة، وثم قصائد من حرف واحد، ومن حروف لا معنى لها، أما القصيدة الأخيرة فجاءت من دون أى كلمة، عنوانها "قصيدة النهاية"، وهي قصيدة العدم، الصفر. وقد جعلته مشهوراً في الوسط الأدبي آنذاك، وطلب منه عدة مرات أن يقرأها، والقراءة كانت على النحو التالي: يلتزم الصمت لمدة دقيقتين، ترتفع فجأة ذراعُه أمام رأسه، ثم تهبط بحدة، وتتحرك إلى اليمين. اليد ترسم خطأ من اليسار إلى اليمين، وبالعكس (الحركة الثانية تزيل الحركة الأولى). إنها قصيدة البياض؛ الخواء. ويعتبر غنييدوف، في بعض الدراسات المعاصرة، الرائد الأول لاتجاه شعري سيُعرف، في أواخر ستينيات القرن الماضي، بـ "الشعر minimalist الأدنوي" (انظر كتابنا "الأنطولوجيا البيانية، دار الغاؤون، صفحة ٢٢٥).

### سقيفة الشعر

نظم فاديم شيرشينيشتس (١٨٩٣-١٩٤٢)، في موسكو، عام ١٩١٣، حلقة جديدة أسمها "سقيفة الشعر"، كجناح موسكوفي لمجموعة "المستقبلية الأنا"، انطلاقاً من إيمانه بأن "التطور الشعري بحثٌ دائمٌ عن أشكالٍ جديدة ووسائل تعبيرٍ جديدة تسمح للتعبير، بشكلٍ أعمقٍ وملائم، عن المشاعر والأفكار". وكان شيرشينيشتس أكثر تمثيلاً للمشروع المستقبلي من مجموعة "المستقبلية الأنا"، بتمجيده للعصر التكنولوجي وجمال السرعة. وقد ترجم البيانات الإيطالية إلى الروسية، كما أصدر عدة كتب جماعية وفردانية، منها "المستقبلية بلا قناع" الذي يعتبر أول محاولة لإعطاء تقرير منظم عن المستقبلية في روسيا. و"الشارع الأخضر" الذي أكد فيه مواقف نظرية تقترب

من اطروحة مارينيتي "الكلمات الحرة"، فمثلاً يقول فاديم شيرشينيفتش، في "الشارع الأخضر": "يكن جوهر الشعر في الكلمة الصورة، ويجب على القصيدة أن تكون سلسلة صور غير متقطعة". وإذا كان أحد قادة المستقبلية التكعيبية، ألكسي كروتشونيك، يعطي الأهمية لصوت الكلمة، فإن شيرشينيفتش يعطي الأولوية لعنصر شَمَي: "الكلمة ليست فقط خلاصة الأصوات التي تحتويها... يقيناً أن الصوت ليس سوى عنصر واحد لا يتجزأ، لكنه ليس عنصر الكلمة الوحيد... هاكم تعريفاً عظيماً وضعه مستقبلي شاب من موسكو: لكل كلمة رائحتها الخاصة بها... من هنا، إذن، إن مهمة الشاعر تشتمل على تركيب الكلمات-الروائح، وليس الكلمات-الأصوات". غير أن حلقة "سقيفة الشعر" أغلقت بعد عام، فانضم إلى "مجموعة إهليا" ونشر قصائده في نشرتها "القمر الناقع". وفيما بعد انقلب على كل المستقبليات، وأسس مع سرغي يسنين حركة الصوريين التي تناولناها في فصل منفصل.

هنا مختار من بيانات "المستقبلية - الأنا: و"سقيفة الشعر":

"أكاديمية الشعر - الأنا

(مستقبلية كونية)

١٩ "أنا" ١٢

الرائدان:

قسطنطين فوفانوف وميرا لوخافيتسكايا (١)

.....



## "الألواح"

### أ - تمجيد الأنوية:

- ١- الوَحْدَة = إنِّيَّة.
- ٢- الألوهية = وَحْدَة.
- ٣- الإنسان = جزء من الله.
- ٤- الولادة = اجتزاء من الأبدية.
- ٥- الحياة = جزء خارج الأبدية.
- ٦- الموت = عودة الجزء إلى الوَحْدَة.
- ٧- الإنسان = إنِّي.

ب. حدس. تصوُّفِيَّة.

ت. فِكْرٌ بالغاً سنَّ الجنون: الجنون هو الفردي.

ث. موشور الأسلوب - إعادة بناء طيف الفكر.

ج. النفس = حقيقة"

الرؤساء:

إيغور سيفيريانين، قسطنطين اوليمبوف (ابن قسطنطين فوفانوف)،  
جورج ايفانوف و غرال ارليسكي.

## ايغور سفيريانين: شعر الحقيقة

في العدمِ عدمٌ. وفجأةً يخرج من العدم شيءٌ، إنه الرب!  
في هذا الخلق الذاتي، لم يقدم الربُّ حسابًا إلى أحد،  
إلى مَنْ يا تُرى؟

كانت له رغبةٌ في أَنْ يَخْلُقَ نفسه، فخلَقَ -  
في نفسه بالضبط.

إنه أناي. وهذا أمرٌ يسير  
كأريج الأزهار.

فهو الذي خَلَقَ الحياةَ الدنيا،  
لكنَّ البشر لم يتعلّموا

كيف خُلِقَت الحياة الدنيا.

الحلمُ بمعجزةٍ هو أمرٌ شعريٌّ عندنا،  
وأن الله شاعرٌ!

البشر كلُّهم على صورته:

نحن كِسرةٌ من الربِّ.

يجب ألا نحزن،

إذا كنّا عرضةً للشرِّ الأزلّي:

فالملاك المدحور لم يهلكه الربُّ  
ولم يُقتل.

إنه بهيئة امرأة؛ حصانٍ بريّ مسعور،

إِنَّهُ فِي كُلِّ مَكَانٍ.  
هَذَا مَا يَقْضِي بِهِ الرَّبُّ. أَحْلَامُهُ نَقِيَّةٌ  
عَيْنَاهُ مُشْعَتَانِ.  
الطَّبِيعَةُ وَالرَّبُّ وَالْبَشَرُ كُلُّهُمْ أَنَانِيُونَ:  
وَمَا أَنَا سِوَى أَنَانِيٍّ مِثْلَهُمْ.

### إِيفَانُ أَغْنَاتِيُف: مَرْسُومٌ

- ١- مُسْتَقْبَلِيَّةٌ - أَنَا = النَّضَالُ الْمَطْرَدُ لِكُلِّ أَنَانِيٍّ مِنْ أَجْلِ إِنْجَازِ  
إِمْكَانَاتِ الْمُسْتَقْبَلِ فِي الْحَاضِرِ.
  - ٢- إِنْئِيَّةٌ = فَرْدَنَةٌ وَوَعْيٌ وَعِبَادَةٌ وَتَمْجِيدُ الْأَنَا.
  - ٣- إِنْسَانٌ = جَوْهَرٌ  
أَلُوْهَةٌ = ظِلُّ الْإِنْسَانِ فِي مِرَاةِ الْكُونِ.  
إِلَهُ = طَبِيعَةٌ  
طَبِيعَةٌ = تَنْوِيمٌ مَغْنَاطِيْسِيّ.  
إِنْئِيّ = حَدْْسِيّ.  
حَدْْسِيّ = وَسِيْطٌ.
  - ٤- خَلْقُ الْإِيْقَاعِ وَالْكَلِمَةِ.
- المَقْرُرُونَ: إِيفَانُ أَغْنَاتِيُف، بَافِيلُ شِيرُوكُوف، فَاسِيلَيْسْكَ غَنِيْدُوف،  
دَمْتَرِي كَرِيْشْكُوف.

## غزال أرليسكي: الشعر الأتوي في الشعر

نشأت الحياة من الضباب الأولي. وفي كأس الكون المنكفئة توقد النجم اللامع. كواكب مظلمة راحت تغلق دائرة الأفلاك غير المرئية. الحركة ولدت، الزمن ولد، الإنسان ولد. وفي مفهومه، انعكست الطبيعة مُحَمَّسَةً ومُتمثلةً، على نحو غير مفهوم، وبصورة رائعة. إنَّ الخوف من الموت، الذي يقطع خيط الحياة على حين غرة، والرغبة في اطالة، بشكلٍ ما، وجوده القصير، أجبرا الإنسان على أن يخلق الدين والفن. الموت خلق الشعر. لقد ارتبط الشعر والدين عبر العصور ارتباطاً يتعذر فيه انفصالهما، وبالتأكيد سيبقيان هكذا إلى أن تنزل السماء إلى الأرض. مثَّلت فكرة تركيب كوني في وعي الإنسان، منذ البدايات الأولى في حياته. لم يدخر جهداً في البحث عن ذلك الخيط الخفي الذي يربط بين كل عقائد البشر. تمر أمامنا سلسلة من التعاليم الفلسفية: تعاليم مصر واليونان وروما: تعاليم الشمال الذي لا يزال نائماً في الثلوج الزرقاء، وتعاليم الشرق الملون بشكل ناصع والمتفجر بانتشاء. مصر تدرك عجزها. الصحراء تمتلئ بالأهرامات. الكل من تراب. كل شيء يمر، كل شيء يكرر نفسه مرة أخرى. الشرق يخلق النرفانا، اليونان، الجمال. ثلاثة أقطاب. لا يمكنها أن تتآلف وأن تتوحد. ثم ولد المسيح في حدائق الجليل المظلمة وسط بحيرات زرقاء وسعادة مشرقة. يقول إنَّ الحب هو ذلك الخيط الذي بحث عنه الكل سدىً.

القرون تمر، كما من قبل، الأفلاك تغلق و، كما من قبل، تبقى الأسئلة بلا حل. العلم يظهر على مسرح التاريخ. يجمع حقائق ويشيد فوقها معبداً للعقل. البناء ينمو. تم وضع الطوب، بحذر وبسرعة، في مكانه. ثم واقع مطلق. طالما أفكر فأنا موجود. لكن القرون تمر ثانية. إذ تبين أنَّ العلم نسبي، كأَيِّ شيءٍ آخر. ليس له ما يجب لكي يمر خلال القرون من دون

تغيير. العقل مجرد كاميرا. لا نتعرف فيها إلا على العالم المرسوم في وعينا، الذي تدركه حواسنا الخمس فقط. العالم الذي يحكم في ملكة إدراكنا، ليس حقيقياً. إنه وهمي. لو نقوم باستعراض لكل بحوث الإنسان، لسوف نلاحظ الحقيقة التالية: إنه يتوخى تحويل مثله إلى شيء ليس من الدنيا؛ إلى لغز كوني. وبما أنه يتصور أن إدراك "ما يفوق الوصف" يتطلب موت الطبيعة، فإنه يحاول أن يترفع عن تلك الأنانية التي وضعتها الطبيعة فيه. يحاول أن يطعم نفسه بالإيثارية الغيرية، التي هي غريبة عنه. تدعى حضارة. كل التاريخ يمتد أماناً. الطبيعة خلقتنا. عليها هي فقط أن تكون صاحبة القرار في أفعالنا وجهودنا. لقد وضعت الطبيعة الأنانية في داخلنا؛ وعليها تطوير هذه الأنانية. فهي التي توحدنا كلنا، لأننا كلنا أنانيون. ثمة اختلافات فقط في مرحلة التطور البيولوجي. إنسان يطلب السعادة لنفسه، وآخر لأولئك الذين حوله، والثالث للبشرية جمعاء. الجوهر دائماً ذاته. لا يمكننا الشعور بالسعادة وثمة معاناة وآلام حولنا. هكذا، إذن، نطالب بسعادة الآخرين فقط من أجل سعادتنا نحن. في الكون ليس هناك شيء أخلاقي وغير أخلاقي، وإنما ثمة الجمال، التناغم العالمي فحسب، وقوة التنافر التي تعارضه. الشعر يحتاج، في كل بحوثه، إلى أن ترشده هاتان القوتان فقط. إن غاية الشعر الأنوي لهي تمجيد الأنانية على أنها هي الحدس الحقيقي والحيوي الوحيد.

الله هو الأبدية. الإنسان، ما إن ولد، حتى انفصل عنها. لكن بقيت فيه تلك القوانين التي تقود الحياة على الأرض نحو الجمال الكامل. النفس حياة. علينا، بعد إلقاء العقل جانباً، أن نكافح من أجل أن تمتزج أنفسنا بالطبيعة، أن تذوب فيها على نحو صريح وإلى ما لا نهاية. إن ذلك الشعور بتطور صاف وبفهم خارج العقل، ذلك التناغم الكوني، لهو حدس. فكل الطرق تؤدي إلي سعادة حقيقية، إلى الانصهار بالأبدية. ذلك أن كل فجر جديد يبرز ليكلم الناس عن سعادته ويدعوهم، كأني طريق مشرق، إلى الشمس.

غزال أرييسكي شاعر فلكي اسمه الحقيقي ستيفان بيتروف.

نُشر هذا المقال في إحدى أنطولوجيات المجموعة، عام ١٩١٢

### فاديم شيرشفيتش: كلمتان أخيرتان

... في الفن ليس هناك معنى أو مضمون، ويجب ألا يكون ثمة. الشعر والنثر الشيء نفسه. والتقليد الطوبغرافي ليس معياراً للتمييز. الأدب هو فن تجميع كلمات مكثفة بذاتها. وإن تبين لكم ثمة معنى في الأدب، فما هذا سوى شراً الذي لا مفر منه. علينا تحرير الشعر من أن يكون مأوى للتجربيات الفلسفية. الأشعار ليست شريحة شفافة يكتب عليها مشاكل علمية. لا تقللوا من شأن العلم والشعر. فمتابعة أسلوب أمر مؤذٍ ومن دون جدوى، لأن هذا المتأسلب يحفر كفارٍ يخطف بيده، بينما رأسه في قمامة القرون الماضية، أموال وقلوب نساء جميلات لكنهن غيبات. تعلموا كيف أن تتركوا كلماتنا السيارة. الأيام والثواني نملأ بدمام الوقود والانفداع بسرعة أربعين ساعة كل ثانية. القصيدة القديمة هي مخرم القمر والأهزوجات... والنزهات طوال بحيرة المنطق برفقة السيد العقل الذي كانت على علاقة محظورة معه، جعلها تنجب طفلين كسيحين هما الطبيعية والرمزية. القصيدة هذه لقد ماتت من الوهن.

... نرفض الماضي، بل كل مدارس الماضي، وقد شرحنا جثتها من دون خوف الإصابة بالتلوث السام، لأننا كنا قد تلقينا بالفتوة، ومن خلال هذه الجثث زادت معرفتنا بأمراضها. رأينا كيف أن الدراسات السلافية والشعرية التهمت شعرنا المعاصر كديدان القبور. رأينا الشعراء المشهورين الذين أرادوا عبور شارع النفاهة لكن أرجلهم كانت مشدودة بالحاشية الضيقة للتفاعيل المضبوطة والقوافي، فسقطت سياره الحياة، عربة القرن العشرين، على

رؤوس المَسْطُولين هؤلاء، قاذفَةٌ إِيّاهم بسيوفها الزرقاء. رأينا نوابغَ، كالعباقرَة الذين يمهّدون الطريقَ طوال حياتهم لعروشهم، تسَلَّ، بعد موتهم، بحاثو بوشكين إلى قبرهم، و، بعد أن أصبحوا أصدقاء الجُنث الحميمين، استخرجوا سقط متاع عتيق لإحداث اعتلال في معدة الجيل الجديد. لقد أغرق هؤلاء البحاثون صرخة الشعراء الحقيقية في محلول غران الملاحظات والهوامش.

ليس لدينا وقتٌ للتقليد. معظمُ أعمالنا تبدو لكم أضحوكات، لكن انقشوا في قلوبكم، السُّمْنَة بشحم الضحك، طُغْرَاءَ اليوم الحاضر، وتعلّموا أن تكونوا أنفسكم، تعلّموا النَظْرَ في كل شيء بعيونكم أنتم. أمّا نحن، فسنكون أول من يرحّب بكم إذا استهزأتم بنا لتخلفنا. اسبقونا أولاً، بعدها اسخروا منا. اكسروا نظارة القرون التي تشطر الجسد. طوال الوقت مشيّم ناظرين إلى الخلف، ولهذا لم تلاحظوا أنكم دخلتم سهواً غرف المؤن والسراديب. إن يومكم لهو دجال: إنه إعادة إنتاج الأمس. كتب الشعراء المعاصرين الضخمة أثقل من خطب التائبين. صوت الطبل قرع منذ وقت طويل.

لقد هربت ربة الشعر من بلاد اليونان، وتركت لافتةً على بوابة بارناسوس مكتوبٌ عليها: "للإيجار، إنه فارغ". والآن فرقّتنا هي أوركسترا السيارات، القطارات، البواخر، وعربات الشوارع تردّد صدى ذلك الطبل. نعم! ربة الشعر جاءت إلينا، إلى ضوضائنا، إلى مدينة العذو السريع. لقد ملّت من مراقبة كيف ينتقي الشعراء أوراق تين الأولمبوس ويعلّبونها. ربة الشعر تركتكم إلى مدينتنا حيث أسلاك الكهرباء متصلةً بالشمس، وقد تمّ تثبيت مفتاح التوصيل، حيث تباع بالأمطار خيوط القمر المتشعّنة، في المكتب الرئيسي، وبالكيلوات فطيرة الغيوم. أمّا التحف القديمة الرومانتيكية فإنّها معروضة للبيع بأسعار زهيدة. نعم! ربة الشعر في مدينتنا. لم يعد كاحلها معرضٌ للوي بحذاء ذي كعب فرنسي. فهي الآن لا تمشي على الأقدام، وإنما

تتسارع في موتورسيكل، وتصرخ عاليًا للحشود: أيها السادة، انظروا الآلة  
اخترقت كل ثانية بزيعها. ها أنا أنفخ في بوقي احتفالاً بهذه الأيام. ذراعي  
تتمددان كجسر عبر المحيط الأطلسي. انعكاس كل شيء موجود في داخلي -  
كل شيء منعكس في: زبد أرصفة الموانئ ومصانع شبك المعادن الفوار؛  
أجواف محطات القطارات؛ دولا ب سرعة الأسطوانة الشمسية مستديرا في  
مُسْنَن الغيوم؛ القاطرات التي تبدو كأنها الأساتذة الذين فقدوا، أثناء الركض،  
خصلات من الشعر الدخاني ويضعون شوارب بخارية؛ ناطحات سحاب ذات  
شرفات أشبه بدمامل منتفخة. وإذا لم تفهموا كلماتي التعجبية هذه، فلأنكم  
خائفون من أن تكونوا أبناء اليوم. تعلموا كيف تقيموا وأن تفهموا الجمال  
الوحيد للعالم: جمال الشكل وجمال السرعة".

### إحالة:

١- قسطنطين فوفانوف (١٨٦٩-١٩٠٥) وميرا لوخافيتسكايا  
(١٨٦٢-١٩١١) شاعران رمزيان اعتبرهما سفيريانين رائدي المستقبلية -  
الأنا. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر الرمزي الكبير فاليري بريوسوف  
عندما قرأ هذا البيان، قال: "ليست ثمة كلمة واحدة جديدة في كل هذا". ويفهم  
من قوله هذا أن المستقبلية - الأنا كاريكاتور التحلل الرمزي الروسي!



## (٧): مجموعة إهليا: المستقبلية – التكعيبية

"إنَّه لأمرٌ جيّد أن يكون

لكلّ شيءٍ بدايةٌ جيّدة

وليس له نهاية

العالم سيموت لكن لنا

ليست هناك نهاية" (الكساي كروتشونيك: "الانتصار على الشّمس")

أسمها دافيد برليوك بمساندة شقيقه نيكولا وفلاديمير، والمنظر بيندكت ليفشيتس. و"إهليا" اسم يوناني قديم كان يُطلق على قرية تشيرنيانكا التي كان يقيم فيها هؤلاء الإخوة. انضم إليهم فلاديمير مايكوفسكي، وفيليمير خلبينيكوف والكساي كروتشونيك، وعددٌ من الرّسامين ككازمير ماليفتش، والمسرحي نيكولاي إيڤيرنيوف الذي سيشتهر، فيما بعد، بمفهومه "مسرح الحياة".

ودافيد برليوك يُعتبَر عراب المستقبلية الروسية الذي لم يتردّد بإدانة الرمزية قائلا: "كل هذا الكلام حول المضمون والروحانية لهو أكبر جريمة بحق الفن"! وبرليوك هو مروج نشرات هذه الحركة، والمسؤول الديناميكي عن كل نشراتها وتظاهراتها الثقافية والفضائية. كتب مقالات فنية مهمة خصوصا عن التكعيبية داعيا فيها إلى "اللاتاغم، اللاتاسق والتفكيك". ومايكوفسكي يعتبره أستاذه في تعليمه كتابة الشعر. وفي شعره صورٌ غريبة وجديدة، آنذاك، كـ"المدينة المنفخة" و"أنداء السماء" ومن قصائده "الرجل الحامل".

"أحبّ انرجل الحامل

كم يبدو وسيماً هنا قرب تمثال بوشكين

بمعطفٍ رماديّ

مُحتفياً بوشاحٍ عجوز

كاشطاً الجصّ بأصابعه

ولا يدري إن كان ولداً أم بنتاً

هذا الذي سيطلع من بذرته الخبيثة.

\*\*\*

ما أفتنه البرجُ الحامل

عديد من الجنود الأحياء مداره

والحقْلُ الربيع الحامل

تطلع منه الآن عُصينات خضراء"

كان لمجموعة "إهليا" أول إصدار جماعي عام ١٩١٠ هـ "ستوديو الانطباعيين". وفي الحقيقة لم يضم الكتاب أي نص أو رسم يدل على سمات الحركة الانطباعية، بل الانطباعية نفسها لم يكن لها تأثير أو وجود في الثقافة الروسية. لكن ممول هذا الكتاب ومعظم فعاليات مجموعة "إهليا" الناقد الفني وتاجر التحف نيكولاي كوبين هو الأقرب إلى الانطباعية بين كل الحاضرين في الكتاب. وقد ضم الكتاب قصيدة خليبنيكوف المشهورة "الضحك" (انظر: ملحق رقم واحد)، كما أن رغبة المشرفين الحقيقية في الوقوف إلى جانب الفن الطليعي كانت واضحة بين السطور. المهم، إن أفراد "إهليا" خصوصاً

خليبينيكوف، كانوا يصفون أنفسهم بـ budetljan وهي من نحت خليبينيكوف، وترجمتها الحرفية "هؤلاء الذين سيكونون" أو "رجال الزمن الآتي"، واقتراح ترجمتها بـ "المستقبلي"، كما فعل الإنجليز والفرنسيون بترجمتها بـ Futurian حيث ألحقوا كلمة "مستقبل" بلاهقة ian وهي ياء النسب والكينونة في المستقبل، على عكس الإيطاليين الذين كانوا يلحقون كلمة مستقبل بـ ist وهي ياء العقيدة والحرفة، وبالتالي فإن futurists تعني دعاة من أجل المستقبل. لذا سأطلق كلمة "مستقبلي Futurian عندما يتعلق الأمر بخليبينيكوف وكروتشونيك، ومستقبلي Futurist على التيار الإيطالي، وأما عند الحديث بشكل عام، فسأستخدم مستقبليين روس ومستقبليين إيطاليين.

وبعد مرور شهرين على صدور "ستوديو الانطباعيين"، أصدرت مجموعة "إهليا"، كتابًا جماعيًا ثانيًا، هو "فخ للقضاة" والعنوان يوحي أن كتاباتهم، المحملة بإيقاع واعد، ستكون أشبه بشرك للنقاد واضعة إياهم في حيرة؛ بأي طريقة يتناولونها! فالعنوان هذا ملتبسٌ بحيث يمكن ترجمته أيضًا بـ "مفقس (أو محضن) القضاة". غير أن كتابهم الثاني، الصادر عام ١٩١٢، "صفعة في وجه الذوق العام" (١)، الذي تضمن بيانًا يحمل العنوان ذاته، كان أكثر وضوحًا في التعبير عن جذريتهم، إذ طالبوا فيه بإلقاء "بوشكين، ودوستويفسكي، وتولستوي... من باخرة الحداثة"، وهذا يعني أنه على الأدب الروسي الجديد أن يتخلص من المعايير الجمالية التقليدية الكلاسيكية وجمالية الأسلوب "الحديث" الروسي والأوروبي الذاتية معًا. وواضح أنهم أرادوا من خلال هذه النبذة التهجمية التي لم يتعود عليها الأدباء الروس من قبل، إيصال رسالة حادة إلى الجميع مفادها أن ساعة القطيعة الشاملة مع الماضي دقت، وأن ولادة حركة قوية متمكنة من أدواتها النظرية والإبداعية، قد آنت. وتضمن أيضًا دراسة لدافيد برليوك عن التكعيبية، وجاء فيها "لم يُعتبر الرسم فنا إلا في القرن العشرين. ففي الماضي كان هناك فن الرسم، لكن ليس

الرّسم - الفن... لم يكن لدينا في الأمس فنّ، اليوم لدينا فنّ. في الأمس كان وسيلة، أمّا اليوم فإنه غاية. الرّسمُ بتصيّره غاية في ذاته، وجدّ في أعماقه آفاقاً لا متناهية عديدة".

وعندما حلّ عام ١٩١٣، وأخذت نشاطاتهم تتّضح وتنتشر في الأوساط الأدبية، ارتضوا أن يوصفوا بـ"المستقبلين"، ومن هنا سموا حالهم "إهلياً: المستقبلية التكعيبية" وذلك، أولاً، تمييزاً عن مجموعة سفيريانين "المستقبلية الأنوية" التي تناولناها في الفصل السابق، وثانياً، رغبةً في تبيان مواكبتهم الحركة الطليعية في الغرب بشقيها المستقبلي والرّسم التكعيبى. وبالفعل فإنّ عملهم الفنّي، أي الرّسم والنحت، كان أقرب إلى التكعيبية منها إلى المستقبلية.

كما يعتبر عام ١٩١٣ أهمّ فترة خصّبة لمجموعة "إهلياً" سواء من حيث إصدارات الكتب الجماعية ("صفحة في وجه الذوق العام"، "القمر النّاقع"...)، أو من حيث النشاطات الاستعراضية الفضائحية في المقاهي والنوادي والمسارح الشعبية، وخصوصاً في حانة "الكلب الضال" التي كانت تشهد قراءات المستقبلين الشعرية الاستقرازية. كما عرضت في هذا العام مسرحية "تراجيديا: تمرد الأشياء" في جمعية عشاق الفن، التي قام بتأليفها وإخراجها ولعب الدور الرئيسي فيها مايكوفسكي، والممثلون كلهم من الطلاب، لأن مايكوفسكي لم يرد ممثّلين محترفين لمسرحيته، جاء في تمهيدها:

"كلماتي بسيطة كالهدير

ستكشف لكم

عن أرواحنا الجديدة

المدندنة كقوس كهربائي

يكفي أن ألمس رؤوسكم بأصابعي

حتى تنمو لكم شفاه معدة لقبلات ضخمة

ولسان يفهمه الجميع..."

ويحتمها بنقد للرمزية:

"هذا أنا

الذي غرز إصبعه في السماء

وبرهن

على أنه هو اللص".

وكان الجمهور يستمتع بقراءة مايكوفسكي المليئة بالاستفزاز، وبصحب كروتشونيك الشاي الساخن على رؤوس الصف الأول من المشاهدين، وهو يصيح: "أذياننا مصبوغة باللون الأصفر!" بينما دافيد برليوك يقرأ شعره بصوت عال: "السماء جثة ننتة! / النجوم ديدان أسكرها الضباب". وقد قدم عرضاً مضحكاً "لأصوات حروف العلة:

أصوات a واسعة ورحبية

أصوات ا طويلة القامة ورشيقة

أصوات u تشبه أنبوباً فارغاً

أصوات o تشبه تقوس الحدة

أصوات e مسطحة، كالشواطئ الرملية.

أما فاسيلي كامنسكي، فجاء بقصيدته المشهورة "تانغو مع البقر":

الحياة أقصر من زقزقة العصفور

يظهر أنه كلب، الذي ثمة يطفو،

على قطعة جليد طَوَالَ النّهر الرّبيعي

إننا ننظر إلى مصيرنا

بفرح قصديري

نحن مكتشفو الأراضي

غزاة الجو

ملوك بساتين البرتقال

وتجار الدواجن القرناء

هيا لنفرغ كأس نبذ

على نخب النجوم المذبذبة

سائلةً من دم ألماسي.

أو لنفتح الغرامفون بأسطوانة

أما أنتم فإلى الشيطان

أنتم ذوو القرنين والمكواة.

أريدُ أن أرقصَ مع البقر

وحيداً، وحيداً

وأنصب جسوراً

دموع

غيرةٍ ثور

حتى دموع

فتاة صغيرة.

في الحقيقة باتوا حديث الصالونات الأدبية بحيث لخص ناقد وضعهم قائلاً: "يكتب النقاد عنهم، يشتري القراء كتبهم، ويتكلم الجميع عنهم". كما أن بعض النقاد أخذوا يحاربون المستقبلية بإشاعة أنها ماتت. فأصدر مايكوفسكي بياناً حاد اللهجة عنوانه "قطرة قير"، مسخفاً دعاوى من هذا النوع، فالمستقبلية سواء كانت حية أم ميتة، فإنها "مسكت روسيا بقبضتها"!

في سبتمبر من العام ذاته، صدر لهم كتابٌ عنوانه: "ثلاثة"، وضم نصوص خليبنيكوف وكروتشونيك وغورو؛ زوجة الموسيقار ميخائيل ماتيوشين، التي ماتت قبل صدور الكتاب بشهرين، وقد أهدى إليها. أهم ما في هذا الكتاب من الوجهة النظرية - ويعتبر إضافة أصيلة - هو مقالة كروتشونيك: "طرق جديدة للكلمة"، التي وضّح فيها الأسس الجوهرية للمستقبلانية وأصالتها، مؤكداً على ضرورة ربط "الحياة المعاصرة المتهيجة بفوضى بناء الجمل: ذلك "أن الشعراء المعاصرين اكتشفوا أن بناء الجمل غير المنتظم ينتج حركة وإدراكاً جديداً للكلمة... لقد أدركنا أنه لكي نُعبّر عن الحياة المعاصرة المتهيجة، علينا من الضروري أن نركب الكلمات في طريقة جديدة، وكلما أدخلنا فوضى في بناء الجمل، كان أفضل". وقد بدأ كروتشونيك مقالته بنقد كاسح للنقاد متهما إياهم بتجاهل مشكلات الكلمة، وسمّاهم بـ"الطفيليين، مصاصي الدماء وحفاري القبور"، مؤكداً أنه "لم يكن ثمة فنٌ لفظي قَبْلَنا؛ فكتاب الماضي كانوا يذهبون إلى الكلمة من خلال الفكرة، بينما يذهب المستقبلانيون من خلال الكلمة إلى المعرفة المباشرة". وهاجم أيضاً، المستقبلية الإيطالية التي تبدو أدواتها له طفولية حيث "رأوا تاراتا" بلا توقف!

وفي أواخر العام ذاته، صدر لخليبنيكوف وكروتشونيك، كتاب مشترك جد مهم من ناحية التأسيس النظري، عنوانه: "الكلمة بوصفها كلمة"، كتمهيد

نظري للانشقاق عن مارينيتي ومستقبلته. وهكذا يتبين التمييز بين المستقبلية الإيطالية حيث الكلمة وسيلة تعبير عن القاطرة، والمروحة، والكهرباء، والراديو، وما إلى ذلك، ويسعون وراء شكل جديد لمحتوى الحياة الجديد (وكانهم يقومون "بإصلاح في مجال إعداد التقارير وليس في مجال اللغة الشعرية"، على حد عبارة شخوفسكي)، وبين المستقبلانية الروسية حيث الكلمة سايرت الكتلة اللفظية إلى النهاية، مؤكدين أن الشكل هو الذي يحدد المحتوى. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر البولندي ألكسندر وات، قال إن ما أعجبه في المستقبلية هو هذا الوعي بأنه يمكن للمرء أن يعمل بالكلمة كل شيء كما يعجبه!"

كما أن مشروعهم اللغوي أخذ يتضح مساره المختلف عن مشروع الأب مارينيتي التمجيدي للسرعة والروح الحربية. فهو مشروع يهدف إلى خلق أشكال جديدة مغايرة للمشروع الرمزي الذي كان سائدا قبلهم، وذلك بإحداث ثورة في صلب الكلمة لكي ينظر إليها بوصفها كلمة. والفرق بين الرمزيين والمستقبليين الروس، سيتضح، خصوصا في أعمال خليبنيكوف وكروتشونيك. فالرمزيون، كما يقول فكتور إيرليخ: "كانوا يرون الكلمة الشعرية كتلميح خفي. فأنموذج الصور المجازية، الإيقاع أو التوزيع اللفظي، يفترض به، في نظرهم، أن يبين الأنموذج الأصلي للواقع الأعلى. بينما، بالنسبة إلى المستقبليين الروس، كروتشونيك وخليبنيكوف، فإن الكلمة الشعرية ليست موئل تفكير عقلائي ولا لمح "العالم الآخر". فهي ليست كما اعتقد الرمزي إيفانوف، ذكرى شباب البشرية الأسطوري. وإنما على العكس هي خالقة للأساطير، إنها حقيقة أولية، كيان مكتف بذاته. وهكذا أصبح الكلام الشعري، عند المستقبليين الروس، غاية في ذاته وليس وسيطا لإيصال أفكار ومشاعر."



في الواقع، هناك تشابهات، بين المستقبلية الإيطالية والروسية، خصوصاً في التركيز على الجمال المديني والتطور التكنولوجي وجمالية مداخن المعامل والقطارات والتليفون... إلخ. ومثلما كان مارينيتي يعتقد أنَّ قراءة شعرية لا تتجح إلا عندما يرافقها الصَّغير، الزَّعيق، والاحتجاج...، فإنَّ مايكوفسكي كان هو أيضاً يُحب الصَّغير والزَّعيق عندما يقرأ شعره في الحانات... وما تصرّح كروتشونيك بأنَّه يشعر بلذة عندما يتمرغ في الطين قرب خنزير، سوى صدى اللذة عينها التي شعر بها مارينيتي عندما أُخرجَ عنوة من سيارته وألقي به في مجرى لتصريف مياه المطر. ومقولة مارينيتي "البصاق اليومي على مذبح الفن" يلوح عليها وكأنَّها لكروتشونيك أو برليوك الذي قال "أبصق على السماء!"

ومهما كانت التشابهات قوية بين الحركتين (وفي هذه النقطة يكاد يكون مايكوفسكي هو الأقرب إلى المستقبلية الإيطالية)، إلا أنَّ هناك اختلافات عميقة خصوصاً في موضوع مشاكل الشعر اللغوية التي لم ينتبه إليها مارينيتي في بياناته الثلاثة. ولم يكن أمراً اعتباطياً أنَّ مِمَّز منظراً هذا التيار خليبنيكوف وكروتشونيك أنفسهما عن مضامين المستقبلية الإيطالية.

وبالفعل، عندما جاء المستقبلي الإيطالي مارينيتي في دعوة إلى موسكو، أعلن معظم المستقبلين الروس امتعاضهم منه، فمثلاً أوضح مليكوفسكي في بيان وقعه معه شيرشينيفتش وبولشاكوف، بأنَّهم "يرفضون كلَّ بُنْوة مع المستقبلية، ويطالبون بالموازاة الأدبية: المستقبلية تيار اجتماعي أنجبته المدينة الكبيرة". أمَّا خليبنيكوف فقد وزع، مع بنيدكت ليفيتش، بياناً نفّوح منه نزعة سلافية عنصرية ضد الإيطاليين. وفي سجال مع مارينيتي حاول بنيدكت ليفيتش أن يميِّز بين مستقبلايتهم ومستقبلية مارينيتي:

مارينيتي: انظر إلينا، لقد حططنا الـ syntax (علم تركيب الكلام).  
والآن نحن نستخدم الفعل بصيغة المصدر، وقد ألغينا النعوت، وأزلنا علامات  
الوقف والترقيم.

ليفشيتس: "إن نضالكم لهو مُصطنع. إنكم تتاضلون بأجزاء منفصلة من  
الكلام ومن دون أن تحاولوا النفاذ ما وراء مستوى الأنماط الاشتقاقية،  
ولا حتى تريدون أن تروا أن في الجملة النحوية ليس هناك سوى الشكل  
الخارجي للتفكير المنطقي. فكل الأسهم التي توجهونها ضد النحو التقليدي،  
تخطأ الهدف. ورغم كل تجديداتكم، فإنكم لم تمسوا الصلة بين الموضوع  
المنطقي والمُسند إليه، لأنه من وجهة نظر هذه الصلة، ليس هناك فرق بأي  
جزء من الكلام يتم من خلاله التعبير عن مظاهر التفكير المنطقي".

مارينيتي: أتتكر إمكانية تكسير التركيبية النحوية للكلام؟

ليفشيتس: "كلا أبدا، إننا فقط نؤكد أنه لا يمكن تحقيق أي شيء بتلك  
الوسائل التي حددتم بها أنفسكم، أنتم المستقبليون الإيطاليون، للمستقبلية  
برنامج بينما للمستقبلانية إنجازات ملموسة".

ووفقا لريناتو بوغيولي، "إذا وجد مارينيتي وجماعته المستقبلية الماكينة  
جميلة، فذلك لأنهم كانوا يرونها كعمل مخصص لقفزة الإنسان الحية، وليس  
كنموذج شكلي أو بنية تقنوية. ورغم رفض المستقبلين الإيطاليين للواقعية  
الأكاديمية والفن التمثلي، فإنهم انتهوا بقبول مبدأ الجمال الذي تظهره تجربة  
الإنسان الحية. وهذا يعني أنهم استمروا في رؤية السيرة الإبداعية كنوع  
من محاكاة، ليست لأشياء الطبيعة، ولكن لإنتاجات الإنسان الآلية. مع أن  
المستقبلين الرؤس شاركوا إعجاب رفقاتهم الإيطاليين بنتائج التكنولوجيا  
الحديثة، لكن اهتمامهم كان منصباً على علم ميكانيكا الفن أكثر مما على  
جماليات الماكينة".

ويوضح رومان جاكوبسون فرقاً آخر بين المستقبلية الروسية والمستقبلية الإيطالية، قائلاً: "في الشعر المستقبلي الإيطالي، إن الوقائع الجديدة والمفاهيم الجديدة هي التي تسبب تجديد الوسائل، تجديد الشكل الفني، فهكذا ولدت، مثلاً، تقنية الكلمات الحرة. إنها إصلاح في مجال الريبورتاج، وليس في اللغة الشعرية... ويبقى الدافع الحاسم للتجديد رغبة في إيصال وقائع عالم فيزيقي ونفسي جديدة. المستقبلية الروسية وضعت مبدأً مختلفاً كلياً. "ذلك أنه، كما يوضح كروتشونيك في ديوانه "الثلاث"، مادام ثمة شكل جديد، فإن ثمة، أيضاً، مضمونٌ جديد. يلقي إبداعنا اللفظي ضوءاً جديداً على كل شيء. فليست أشياء الإبداع الجديدة هي التي تقرر جدته الحقيقية. إذ يمكن للضوء الجديد، الملقى على العالم القديم، إنتاج اللعبة الأكثر غرابة". هنا، نعي، بوضوح، الغاية الشعرية، وأن المستقبلين الروس هم الذين أوجدوا شعر "الكلمة المستقلة بذاتها"، بصفتها مادة مجردة مناسبة. "كما أن خلط الأصوات حتى لو حمل معنى معيناً يبقى اعتباطياً لدى مارينيتي بينما يقوم لدى المستقبلين الروس على أساس اشتقاق الكلمة.

وكما يقول بوغيولي "يمكن إظهار مفهوم المستقبلين الروس، استقلالية الكلمة، كنسخة أدبية للفكرة التي جاء بها التكميبيون والمتحالفون معهم، ذلك أن لا يتمثل الفن واقعاً خارجياً موضوعياً، وإنما أن يخلق واقعاً داخلياً خاصاً به، بحيث عليه أن يتكون من أنساق شكلية، وتفاعلات الخطوط وكتل الأحجام والألوان. وهذا ما شدد عليه المستقبلون الروس شعرياً، ذلك أن يتكون الشعرُ من أنساق لفظية مصنوعة ليست من كلمات/أفكار، أو كلمات/صور وإنما من كلمات محض".

ومع أنَّ المستقبلين الروس أدانوا التأثيرات السلبية للحضارة التكنولوجية، فإنهم أكدوا أهمية التغييرات المدنية. ففي محاضراته "إنجاز المستقبلية"

(١٩١٣)، كتب مايكوفسكي: "أثرت المدينة تجاربنا وانطباعاتنا بعناصر جديدة، لم يعرفها شعراء الماضي... التليفونات، والطائرات، والقطارات السريعة، والمصاعد الكهربائية، والآلات المحورية، والأزرقة الجانبية، ومداخل المعامل، والسخام والدخان - تشكل هذه كلها عناصر الجمال في المنظر المدني الجديد". وقد رأى مارينتي "أنّ التصميم المدني الجديد قد أنتج اشتمزازاً من الخطوط المقوسة، اللولبية والدوّارة، وحبّاً للخط المستقيم والقنوات"، ويبدو أنّ مايكوفسكي يلمح إلى كلمة مارينتي في قوله: "لا توجد، في المدينة، الخطوط الممهّدة، المقاسة والمقوسة: إن من مميزات الصورة المدنية هي الزوايا، الخطوط المنكسرة، والمتعرجة... فنحن، أهل المدينة، نجهل الغابات والحقول والأزهار، فنحن لا نعرف سوى أنفاق الشوارع بحركتها الدؤوبة وضجيجها الصاخب، ووميضها الهارب بالذهاب والإياب. ويوضّح مايكوفسكي: "إنّ الشيء الأساسي هو أنّ إيقاع الحياة قد تغيّر. فاكتمسب كل شيء سرعة الضوء. الهياج هو رمزٌ مُعدّل سرعة الحياة المعاصرة... لذا على الشّعْر أن يتطابق والعناصر الجديدة لذات المدينة المعاصرة".

وإذا أبعدنا المساق الفاشستي في تبجيلات مارينتي للحرب، واتفقنا على أنّ التمجيد المستقبلي الإيطالي للحرب كان لغاية جمالية لا غير، فإننا سنرى مايكوفسكي هو أيضاً يتناول الحرب كمقولة جمالية: "أليس الحرب تجسيدا لأفكارنا؟ ربّما على المرء ألا يكتب عن الحرب، لكنّه عليه أن يكتب بأسلوب حربي... كفنّان، عليّ أن أفكر في أنّ، الحرب، ربّما، قد أبْكرت فقط لكي تمكّن شخصاً ما من كتابة قصيدة جيدة... يتصاعد، إذن، من أعماق نفس الإنسان الجديد، وعيٌّ بأنّ الحرب ليست جريمة بلا معنى، وإنّما قصيدة حول النفس المحررة والمُكَبَّرة".

باستثناء النقاشات والفعاليات الصاخبة والملبئة بالزعيق والصراخ، وبغزارة الإنتاج الإبداعي، والتحذيرات الشعرية التي كانوا يطبعونها على أوراق المراحض ويوزعونها في المنتديات العامة، كـ"على الشعراء الحقيقيين أن يكتبوا تنبيها على كتبهم: "بعد الانتهاء من قراءة الكتاب، مزقه"... فإنَّ للمستقبلية الروسية إضافتين تاريخيتين جد مهمتين لم تستطع المستقبلية الإيطالية الإتيان بهما: أولاً، الشغل على جذر الكلمات توليدا لكلمات جديدة من أجل خلق لغة كونية، وأعمال خلابنيكوف تُعتبر، في نظر النقاد، لآلى لا نظير لها في فنَّ الاشتقاق، وثانياً، "الزاووم" الذي يعني حرفياً "ما وراء الإدراك" والمفهوم ابتكره ونظر له كروتشونيك بربط أداة تصدير أي لاحقة za وتعني "ما وراء"، مع كلمة um التي تعني "الإدراك، الفهم". ومفهوم "الزاووم" (ما وراء الإدراك) الذي قدمه كروتشونيك، للمرة الأولى، مبدأ رئيس للمستقبلية، وفي تصريحه: "الكلمة بوصفها كلمة"، فهو يُعتبر أول من نحت هذا المصطلح ونظره تطبيقياً في كثير من كتاباته. وفي كراسه "مرهم" (١٩١٣)، نشر، كروتشونيك أول نموذج للـ"زاووم". فقد قدم القصيدة الأولى في الكراس، بالملاحظة الآتية: "هنا ثلاث قصائد كتبت بلغتي الخاصة تختلف عن لغات الآخرين، ليس لكلماتها معنى محدد"، وكانت القصيدة مكونة من مقاطع لفظية لا معنى مباشراً لها، موزعة إلى خمسة أبيات:

"دير بل شل

أبوشر

سكوم

في - سكو - بو

رل يز".

هذه كلمات لا وجود لها في اللغة الروسية، ولا تدلُّ على معنى واضح، لكن الروح البدائي للغة السلافية يتجلى في صوتياتها، بل هي أكثر روسية من لغة بوشكين، كما كتب كرونشونيك... لذا على المرء الذي يريد أن يقبض على معنى لم يدرك، عليه أن يرى، كما يوضح الناقد هربرت إيغل، التماثل مع بنية التصنيفات الخاصة للكلمات الروسية (الأسماء، والأفعال، والظروف) ومع المورفيمات الخاصة الموحية بمعان: فـ"دير Dyr" توحى بكلمة موجودة وهي "درا Dyra" (تقّب)، و"بل bul" توحى بـ"بيل byl" (كان)، و"شل shchyl" توحى بـ"شيل shchel" (فجوة). وكانت هذه القصيدة أكبر تحذُّ للشعر الروسي التقليدي، ليس فقط بالمعنى الدلالي للكلمة وإنما أيضًا من وجهة النظر الصوتية. إذ بَدَل التوزيع الإيقاعي القائم على المجانسة الصوتية والسجع، الذي تميّز به الشعر الرومانتيكي والرمزي، فنحن هنا أمام قصيدة صوامتها الغليظة تتصادم دويًا، كما يقول جان كلود لان.

كانت هناك حرية التفرد في مجموعة "إهليا: المستقبلية - التكعيبية" رغم الاتفاق الضمني بينهم على بنود بيان "صفعة...." ولهذا التفرد ناحية سليمة وهي تكيف الأفكار المستقبلية حسب معاينة هذا العضو أو ذاك لوضع اجتماعي متجدد. فبعد عام ١٩١٥، توقّفوا عن الظهور كتجمّع مناضل، ولم تعد لهم إصدارات جماعية، فإنَّ كلَّ واحد أخذ ينشر كتابه منفصلاً عن الآخرين. فالمستقبلية الروسية لم تعرف قائدًا طاغية كمارينيتي، بل كان كلُّ واحد منهم قائدًا نفسه.

عندما اندلعت ثورة أكتوبر، سرعان ما رحبوا بها وساندوها (٢). فمايكوفسكي المتحمّس نضاليًا والمتدفّق شعريًا، ركّز كلَّ طاقته من أجل دمج المستقبلية بالثقافة الشيوعية. في الواقع، كانت لمايكوفسكي قدرة على التكيف

شعرياً مع أي معطى متجدد، دون أن يفقد الدينامية المستقبلية الذي تميّز به شعره، فمثلاً عندما قامت ثورة شباط الديمقراطية حيّاتها بمقال حول تحرّر الفن من السياسة. وما إن قامت ثورة أكتوبر البلشفية، حتى رضي بإخضاع الفن للسياسة، لكن بأسلوبه المستقبلي لحماً ودماً.

بعد اندلاع ثورة أكتوبر، تشظت المستقبلية الروسية إلى تجمعات تحت تسميات مختلفة. فمثلاً، أسس كروتشونيك في مدينة تيفليس، عام ١٩١٧ تجمعا سمّاه "٤١ درجة" تستند إلى نظريته "ما وراء الإدراك". تجدر الإشارة هنا إلى أن جيورجيا كانت لا تزال تحت سيطرة المنشفيك، ولهذا السبب باتت عاصمتها تيفليس بعد ثورة أكتوبر مأوى للمتقنين والشعراء الذين يبحثون عن أجواء يستطيعون فيها متابعة تجارباتهم بحرية. وأسس فاديم شيرشينيفتش مع سيرغي يسنين، عام ١٩١٨، الجماعة الشعرية المعروفة باسم: "الصوريون" (انظر: الفصل التاسع). بل حتى تطوّرت المستقبلية الروسية إلى تيّار دادائي من خلال تجمع صغير اسمه "اللاشيئيون"، يدعو إلى تكرير وترقيق الأشكال الفنية: "التكرير سيختزل الفن إلى صفر، سيدمره، ستقوده إلى اللاشيء، تنتهي به إلى اللاشيء. هدفنا هو تكرير النتائج الفنية باسم اللاشيء". وشعارهم

"لا تكتب أي شيء"

لا تقرأ أي شيء

لا تقل أي شيء

لا تطبع أي شيء".

## بيانات وتصريحات

### إعلان

١- بعد ثلاثة أيام بالضبط، ظهرا، سيلتقي الشعراء الثلاثة مايكوفسكي، وكامنسكي وبرليوك على جسر كوزنيتسكي، بملابس تلفت النظر وقبعات عالية على الرأس، ووجوههم مصبوغة، وسيقرؤون قصائدهم، واحداً بعد الآخر، بينما هم يتمشون وبجدية كبيرة.

٢- لا يعيرون أى أهمية لتعليقات المجانين الساخرة ولا لاستهزاءات البرجوازيين.

٣- على السؤال: من أنتم؟ سيجيبون بجدية: عباقرة زمننا، مايكوفسكي، وبرليوك، وكامنسكي.

٤- على الأسئلة الأخرى: هكذا يعيش المستقبلون. لا تقطعوا علينا عملاً. اسمعوا.

٥- يأتون بقميص فضفاض أصفر لمايكوفسكي (٣).

### صفحة في وجه الذوق العام

إلى كل من يقرأ هذا الجديد الأول اللامتوقع منا:

نحن، وحدنا، وجهُ زمننا. عبرنا يَبْوَ قَفيرُ الزَّمنِ في فنِّ الكلمة.

الماضي ضيقٌ جداً. الهيروغليفية مفهومةٌ أكثر من الأكاديمية ومن بوشكين. ألقوا ببوشكين، وبدوستوفسكي، وبتولستوي، من باخرة الحداثة في البحر.

هذا الذي لا ينسى حبةُ الأول لن يتعرّف على حبه الأخير.



من هو، يا ترى، سهل الانخداع بحيث يوجّه حَبَّةُ الأخير صوب  
خلاعة بالمونت العطرة. هل هذا انعكاسٌ لروح اليوم الذكورية؟

من لا يجرؤ، إلى حد الجبن، على أن ينزع، من المحارب بريوسوف،  
الدرع الورقي الذي يضعه على لباسه الرسمي الأسود؟ ماذا، أبيض منه فجرُ  
جمالٍ لم يُكتشف من قبل؟

اغسلوا أيديكم التي مست الوحل الذبق العالق بكتب ألفها هؤلاء الذين  
على شاكلة ليونيد أندرييف وما أكثرهم.

إنَّ كلَّ ما يحتاجه الغوركيون، والبلوكيون، والريميزوفيون،  
والبونينيون... وإلى آخر اللائحة، هو منزل ريفي على النهر. المصيرُ يَمْنَحُ،  
على هذا النحو، جوائزَ للخياطين.

فمن أعلى ناطحات السحاب، ننظر إلى ضالّتهم...

إننا نأمر بتكريم حقوق الشعراء:

١- في توسيع معجم الشاعر بإبداع اعتباطي وبالتشويق والتوليد  
والنحت.

٢- في أن يكرهوا بلا حد اللغة القائمة قبل زمنهم.

٣- في أن يزيحوا، مرعوبين، عن جباههم الشامخة أكالييل الشهرة  
الرخيصة التي صنعتوها لهم من مكانس الحمامات.

٤- في الوقوف بشموخ على صخرة كلمة "نحن" وسط أوقيانوس  
السخط وصفير الاحتجاج.

وإن بقيت في أبياتنا آثارٌ مقرّفة من "منطقكم السليم" و"الذوق الرفيع"، فإنّها تخفق الآن "وللمرة الأولى" ببرقِ جمالٍ جديدٍ آتٍ، جمالِ الكلمة المكتفية بذاتها، التي تُقيّم نفسها بنفسها.

١٩١٢، موسكو

دافيد برليوك، ألكسندر كروتشونيك، فلاديمير مايكوفسكي، فيكتور خليبينيكوف.

## من "فخ للقضاة ٢"

بعد أن وجدنا أن المبادئ المبيّنة أدناه، تمّ التعبيرُ عنها في العدد الأول من "فخ للقضاة"، وقد حفّزت مستقبلين نوقشوا كثيرا وأثرياء، فإننا مع هذا نؤمن بأننا قد قطعنا هذا السبيل إلى نهايته، تاركين إعادة صياغته إلى الذين ليس لهم أيّ واجب جديد، ذلك أننا نستخدم الآن شكلا معيّنًا من الإملاء بغية أن يركز الجمهورُ انتباهه على المهمّات الجديدة التي تواجهنا الآن.

لقد بيّنا أهمية مبادئ الإبداع الجديدة التي كانت واضحة بالنسبة إلينا في الترتيب التالي:

١- لم نعد ننظر إلى تركيب الكلمات ولفظها من منظور القواعد النحوية، فإننا لا نرى في الحروف سوى موجّهات الكلام. لقد أرخينا علم التركيب syntax.

٢- بدأنا نولي الكلمات معاني، بناءً على سماتها الصوتية والخطية.

٣- لقد تحقّق، عبّرنا، دور اللواحق والبوادي على أكمل وجه.

٤- باسم حرية النّزوة الشخصية، نرفض قواعد الإملاء.

٥- نوسم الأسماء لا بالنعوت وحسب (كما كان متبعًا قبلنا)، بل أيضًا بالأجزاء الأخرى من الكلام، وكذلك بالحروف والأرقام القائمة بذاتها، معتبرين:

- (أ) التصحيحات وتزويقات التطلع الإبداعي، جزءاً لا يتجزأ من العمل.
- (ب) خط اليد مكوّن الدافع الشعري.
- (ت) وبناء على ذلك طبعنا في موسكو كتباً لم تكن مصفوفة مطبعياً وإنما مكتوبة بخط اليد.
- ٦- لقد أزلنا علامات الوقف والترقيم، مما أدى، للمرة الأولى، إلى تبيان دور الكتلة اللفظية، وجعلها محسوسة.
- ٧- نفهم الصّوائت كزمان ومكان (سمة التسديد)، وما الصّوائت سوى لون، صوت ورائحة.
- ٨- كسرنا إيقاعات التفعيلة. فخليبيكوف لفت الانتباه إلى الإيقاع الشعري في لغة الحديث الحية. توقّفنا عن البحث في الكتب المدرسية عن البحور؛ فعند كل حركة يجد الشاعر إيقاعاً حراً جديداً.
- ٩- القافية الاستهلالية (برليوك)، المتوسطة والمعكوسة (مايكوفسكي)، نحن من قام باستنباطها.
- ١٠- إن مسوِّغ الشاعر يكمن في ثراء مُعجمه.
- ١١- نحن نؤمن بأن الكلمة خالقة أسطورة، وعند موتها، تولد الكلمة الأسطورة، والعكس بالعكس.
- ١٢- إننا مهووسون بالمواضيع الجديدة؛ فنحن مجدّنا الهباء، وانعدام المعنى، ولغز البلا طائل القوي.
- ١٣- نحن نحترق الشهرة والمجد، لأننا نعرف مشاعر لم يكن لها حياة قبلنا.
- ١٤- إننا أناس جُدّد لحياة جديدة.
- دافيد برليوك، يلينا غورو، نيكولاي برليوك، فلاديمير مايكوفسكي، كاترين نيزين، فكتور خليبيكوف، بنيدكت ليفشيتس، الكساي كروتشونيك.

فيليمير خليبنيكوف، الكساي كروتشونيك: الكلمة بوصفها كلمة

كنا عام ١٩٠٨ نحضر مواد لكتاب "فخ للقضاة"، بعضها نشر فيه،  
والآخر في كتاب "استوديو الانطباعيين". في كلا الكتابين، أشار خليبنيكوف،  
والإخوة برليوك وآخرون، إلى سبيل جديد من أجل الفن: الكلمة قد تطورت  
من حيث هي كلمة.

من الآن فصاعداً، يمكن لعمل أن يتكون من كلمة واحدة، وذلك بمجرد  
إجراء تعديل ذكي، فيتحقق الامتلاء التعبيري للصورة الفنية.  
لكنها تعبيرية من نوع آخر: العمل تُلقَى ونُقد (هذا ما حدثنا به على  
كل حال) ككلمة فقط.

العمل الفني هو فنُّ الكلمة.

كنتيجة حتمية، تم إقصاء التحيز والادعاء الأدبي مهما كان، من  
الأعمال الأدبية.

قُربتنا من الآلة العديمة الإحساس، المشبوبة العواطف.

تَنَشَّقُ الإيطاليون الهواء الروسي، فراحوا يكتبون كالتلاميذ قصاصات  
غش حول الفن، والتراجم الحرفية، كلمة مقابل كلمة.

لم ينجزوا شيئاً في القضايا اللغوية، لا قبل ١٩١٢ (أي العام الذي  
صدرت فيه انطولوجيا الشعر المستقبلي)، ولا فيما بعد.

وهذا مفهوم: فالإيطاليون ينطلقون من التحيز، كالشيطان الصغير في  
قصة بوشكين، أعلنوا مسؤوليتهم عن كل شيء معاصر، في حين أن  
المطلوب ليس إعطاء موعظة حول الحداثة، وإنما القفز على ظهرها والعدو  
بأقصى سرعة، وبالتالي تقديمها كخلاصة لأعمالهم.

ومع ذلك، فإن مَوْعِظَةً لا تَتَأْتِي من الفن ذاته لَهي خَشْبَةٌ مَصْبُوعَةٌ بلون لكي تبدو قضيباً معدنياً. من ذا الذي سِيَتَقُّ برمح كهذا. فَصَحَّ الإيطاليون أنفسهم فإذا بهم متبجحون صخابون، وكفنانين فهم مزقرون وبكمّ.

يسألوننا عن مثالنا، اندفاعنا؟ ليس الأمر مسألة صِبيانية، أو أعمالاً بطولية، أو متشددين أو كهّان. فكلُّ تلمودٍ هو أيضاً مميتٌ لصانع الكلمة، فهذا الأخير يبقى وجهاً لوجه وحيداً على الدوام مع الكلمة ذاتها من حيث هي كلمة.

### ألكساي كروتشونيك: تصريح عن الكلمة بوصفها كلمة

١٧- (٤) لا يستطيع الفكرُ والكلامُ اللّحاقَ بالفعّالاتِ كائنٍ في حالة إلهام. لذلك فإنَّ الفنَّانَ حرٌّ في التعبير عن نفسه ليس فقط باللغة العامة (المفاهيم)، وإنما كذلك بلغة شخصية (فالمبدع فرد) مثلاً بلغة ليس لها معنى محدّد (فاللغة ليست جامدة)، أي بلغة ما وراء الإدراك. اللغة العامة تقيّد. اللغة الحرة تسمح بالتعبير الكامل.

٧- الكلمات تموت. العالم يبقى يافعاً. فالفنّان عندما يرى العالمَ بعيون جديدة، يطلق، كآدم، أسماءه على الأشياء. الزنبق جميلٌ. غير أن كلمة "زنبق" اتسخت بالأصابع و"انتهكت". لذا أسمي الزنبق "يوي". وها هو نقاؤه الأولي يعود إلى ما كان عليه. الصّوامت (حروف المد) تمنحُ الواقع اليومي قوميةً، تَقْلا، بينما الصّوائتُ (حروف العلة) على العكس، هي لغة كونية. (انظر: قصيدته: "مرتفعات")

١١١- يعرض بيت شعري (عن غير قصد) سلسلةً من الصّوائت والصّوامت. هذه السلسلة غير قابلة للتعديل. إذن، فإن استبدال كلمة بأخرى قريبة منها صوتياً، أفضل من استبدالها بأخرى قريبة منها على صعيد المعنى (إطار، وطار، واستنطار). وإذا استبدلت صوامت وصوائت متشابهة بشارطة،

فإنها ستشكل رسوما لا يمكن تعديلها (مثلا: أأ-أ-أأ). لذلك، فمن المستحيل الترجمة من لغة إلى أخرى. يمكننا فقط نقل ألفاظ اللغة المكتوبة فيها القصيدة إلى اللغة المنقولة إليها، فنحصل على ترجمة لفظة بلفظة. إنَّ الترجمات الشعريّة الحاليّة ما هي سوى مجرد ترجمات كلمة بكلمة، وإذا نظرنا إليها كنصوص جماليّة، فإنها ليست إلا إفسادا فظاً.

١ - شكل لفظي جديد يخلق مضموناً جديداً، وليس العكس.

٧١- بتوليد كلمات جديدة، نتج مضمون جديد حيث كل شيء ينزلق (صفة اصطلاحية للزمان، للمكان،... إلخ. وهنا أتفق مع وجهة نظر كولبين (٥)، الذي اكتشف أنَّ البعد الرابع هو: النقل، والخامس: الحركة، والسادس أو السابع: الزمن).

٧١١- قد يوجد، في الفن، تنافرات لم تحل بعد - غير محببة للأذن - لأنه ثمة تنافر في روحنا يتم بها حل الأولى. (مثال: القصيدة الأولى من كراس "مرهم").

٧١١١ - كل هذا لا يضيق الفن، وإنما يضيف إليه أفاقاً جديدة.

١٩١٢-١٩١٣

### فيليمير خليبنيكوف: في الشعر

يقال إنَّ على القصيدة أن تكون مفهومة، كلافنة في شارع، مكتوب عليها بكلمات واضحة وبسيطة "للبيع". بيد أن لافتة الشارع، رغم أنها مفهومة، لما تصبح قصيدة بعد. من الناحية الأخرى، ماذا عن التعاويذ والطلاسم، أي ما نسميه الألفاظ السحرية، كلام الوثنية المقدس، كلمات كـ "هب، هب، هيوو، هبي" التي هي مجرد صف من المقاطع اللفظية لا يمكن للإدراك أن يستخرج منها أي معنى، وتشكل نوعاً مما يسمى في الكلام

الشعبي لغة ما وراء الإدراك. ومع هذا فإن سلطاناً كبيراً على البشر، يُعزى إلى هذه الكلمات غير المفهومة والطلاسم السحرية، وأن لها تأثيراً مباشراً على مصير الإنسان. فهي تحتوي على سحر متسلط، وأنها تدير الخير والشر، والهيمنة على قلوب العشاق. إن صلوات أمم عديدة مكتوبة بلغة لا يفهمها المصلون. هل يفهم الهندي الفيدا؟ هل يفهم الروس سلافية الكنائس القديمة؟ بل حتى البولنديون والتشيكي لا يفهمون اللاتينية. غير أن الصلاة المكتوبة باللاتينية تعمل بنجاح كاللافتة في الشارع. ولغة الطلاسم السحرية والأدعية هي، أيضاً، ترفض، وعلى نحو مماثل، أن تأخذ الإدراك العادي مرجعاً. فحكمتها الغريبة تتفكك إلى حقائق تنطوي على صوتيات منفصلة: "تش"، "ميم"، "وي"، إلى آخره. نحن لم نفهم بعد هذه الصوتيات. ونعترف صراحة بهذا. على أنه ليس هناك شك في أن هذا التابع الصوتي يشكل سلسلة حقائق كونية تمر أمام غيبس روحنا. فإذا ميزنا في الروح بين حكومة الإدراك وشعب المشاعر الصاخب، عندئذ تمثل أدعية لغة ما وراء الإدراك مناداة مباشرة لشعب المشاعر دون اكتراث لحكومة الإدراك، صرخة موجهة إلى غسق الروح، أو ذروة التسلط الشعبي في حياة الكلمة والإدراك، إجراء قانونياً قلماً نلجأ إليه.

مثال آخر: للرياضيات فضل على موهبة صوفيا كوفالفسكايا، كما أوضحت هي في مذكراتها، ذلك أن حيطان غرفة نومها كانت مغطاة بورق غير مألوف، صفحات من كتب عمها حول الجبر المتقدم. يجب القول إن عالم الأرقام هو منطقة يتعذر على النصف البشري الأنثوي بلوغها. وكوفالفسكايا واحدة من الكائنات البشرية النادرة التي دخلت هذا العالم. هل يستطيع طفل في السابعة من عمره فهم تلك الرموز - المساواة الحسابية، القوسين، الأس - كل تلك العلامات السحرية للإضافة عند الجمع أو الضرب، أو الحصول. بالتأكيد لا. لكن مع ذلك، فإن كل هذا مارس تأثيراً

حاسماً على مصيرها: فتحت تأثير ورق حائط طفولتها، أصبحت كوفالفسكايا عالمة مشهورة في الرياضيات.

مثلما أن ما هو سحري في لفظة، حتى لو لم يفهم، يبقى سحرياً، لا يفقد شيئاً من سلطانه. القصائد في حالة كونها مفهومة أو غير مفهومة، عليها أن تكون جيدة، أن تكون حقيقية.

يتضح، من أمثلة العلامات الرياضية على حيطان غرفة نوم كوفالفسكايا، التي كان لها تأثير حاسم على مصير الطفلة، ومن مثال الأدعية، أنه لا يمكننا أن نطلب من اللغة: "كوني سهلة الفهم، ك لافتة الشارع". ذلك أن كلام الذكاء المتفوق، حتى حينما لا يفهم، فإنه يسقط كالبدور على أرض الروح الخصبة، ولا يخرج براغمه، إلا فيما بعد، وعلى نحو غامض. هل تفهم التربة، يا ترى، كتابة البذور التي ينثرها مزارع في حناياها؟ كلا. إلا أن الحبة يكتمل نموها في الخريف، استجابة لهذه البذور. ومع ذلك، فإنني لا أجزم أبداً بأن كل قطعة أدبية لا تفهم هي جميلة. إن كل ما أعنيه هو أنه علينا أن لا نرفض قطعة أدبية لأنها غير مفهومة لفئة بخاصة من القراء فقط. هناك من يقول إن القصائد التي تدور حول الآلة لا يمكن أن يخلقها إلا العاملون على الآلة؟ هل هذا صحيح حقاً؟ أليست طبيعة قصيدة ما، تكمن في انسحابها من نفسها، من نقطة التماس مع الواقع اليومي؟ أليست القصيدة هروباً، بعيداً عن الـ"أنا". للقصيدة تشبه السباق: أي عليها أن تجتاز، بأدنى جزء من الوقت، الحد الأقصى من المسافة الصورية والفكرية.

لن يكون ثمة مجال للسباق، إن لم نستطع الابتعاد عن أنفسنا. الإلهام عمره ما كان وفيّاً لأصل المغني. إن فرسان العصر الوسيط كتبوا عن الرعاة وكذلك بايرون عن قراصنة البحار، وكان بوذا يطري الفقر، وهو ابن ملك. أما شكسبير، الذي سجن بتهمة السرقة، فكان يكتب بلغة الملوك كما



فعل ابن البرجوازي الصغير غوته. كل أعمالهم كانت تدور حول حياة البلاط. إن سهوب منطقة "بيشيرسكي"، لم تعرف قط حروباً، ومع هذا احتفظت بقصائد ملحمة عن فلاديمير، أمير كييف، وفرسانه البواسل الذين طواهم النسيان منذ وقت طويل في تخوم نهر "دنيبر". إن الإبداع المفهوم كأعظم انحراف ممكن لمسار الفكر عن محور حياة المبدع، كهروب من الذات، يزودنا بسبب جيد لكي نصدق أن القصائد المكتوبة حول تجميع أجزاء الآلة سوف يكتبها ذلك الموجود خارج حيطان المعمل، لا العاملون على الآلة. دائماً على العكس: ذلك أن الشاعر المرتبط بالآلة من طريق عمله، ما أن ينسحب من ورشة العمل، ويمط سلك روحه إلى الحد الأقصى، حتى يدخل إما عالم الصور العلمية، عالم الرؤى العلمية الغريبة، مستقبل الكوكب الأرضي مثل غاستيف (٦)، أو يدخل، كالشاعر البروليتاري أليكساندروفسكي، عالم قيم متطلبات البشر الأولية، حياة القلب الشائكة.

## إحالات:

١ - يقول معجم "لسان العرب" إن اللطم هو "الضرب على الوجه بباطن الراحة". أما الصَّعْغُ فهو: "أن ييسط الرجل كفه فيضرب بها قفا الإنسان أو بدنه"، أو "الرأس"، كما عند ابن المقفع. وقيل: الصَّعْغُ كَلِمَةٌ مَوْلَدَةٌ ويعلق الفيومي في "المصباح المنير": "... ولا عبرة بقول من جعل هذه الكلمة مَوْلَدَةً...". ويبدو أن لا وجود كلاسيكياً عربياً لها بمعنى الضرب على الوجه بخاصة. إذن عبارة "صفعة على وجه..." دخيلة من طريق الترجمات، فالعرب يقولون "لطمه على وجهه..." هناك عشرات من الكتاب يستخدمون "صفعة في وجه..". لكن عبارة "صفعة على وجه..." هي الشائعة في الصحافة والإنترنت. ومع أن العبارتين مقبولتان وأن حرف الجر "في" الذي معناه الأصلي الظرف حقيقة أو مجازاً، قد يأتي بمعنى "على" الذي معناه الأصلي

الاستعلاء حقيقة أو مجازًا كما جاء في القرآن: "وَأُصْلَبَتْكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ" - طه ٧١ - ، إلا أن هناك فارقًا دقيقًا بينهما، وهو أن استخدام "على" للاستعلاء يكون في حالة القوة، أي صفةً بقوة وهكذا يخرج مصدر المرة: صفةً إلى القوة بواسطة "على" من غير صفة مذكورة، أي أعطاه، فعلا، "صفة قوية على وجهه بينما تستخدم "في" بما يدل على معنى مجازي لـ "على" مثل "صفة في وجه أمريكا" أو كعنوان البيان المستقبلية الروسي "صفة في وجه الذوق العام". أي: أن الصفة ملأت ظرفها وتمكنت منه وهو هنا الذوق العام والذي أدى هذا المعنى هو الحرف "في"، كما أن جذوع النخل امتلأت بالمصلوبين الذين تمكنوا منها، وهكذا، نختار أفق التأويل باستخدام إمكان تضمين الحرف معنى حرف آخر أو تعميق المعنى الأصلي وتخصيصه. أي ألا نقبل، مثلاً، تركيبة "في الوجه" بحجة أن من معاني "في" الاستعلاء بالتالي يصلح استخدام "على" و"في"، وإنما أن نقبلها من أجل هذا الفارق الدقيق المذكور أعلاه، وألا نستخدمها إلا من منطلق إمكانية التضمين المتبادل.

٢ - تجدر الإشارة هنا إلى أن معظم شعراء روسيا، مهما كانت اتجاهاتهم الأدبية، رحبوا بثورة أكتوبر، على عكس كتاب النشر كمكسيم غوركي، وقفوا ضدها في الأشهر الأولى.

٣ - من المعروف أن مايكوفسكي كان يرتدي دائماً، في أول شبابه، قميصاً فضفاضاً أصفر خيطته له أمه بمساعدة أخواته.

٤ - قلب كروتشونيك رأساً على عقب تسلسل الفقرات، انسجاماً مع نظريته "العالم عكساً" حيث وكأنك تعرض شريطاً سينمائياً بالعكس أي من نهايته إلى بدايته. والعكس هنا لا يعني ما يسمى في العربية بالشعر المعكوس أي يمكن قراءة البيت عكساً مثل: "قَبَسٌ نَدَعُو سَنَاهُ إِنْ جَفَا / فَجَنَاهُ أُنْسُ وَعَدِ

يَسْبِقُ". كلا. وأما كما أوضح كرينتش معنى عكسًا، قائلاً: "إن حملَ العالم/ عكسا/ في عمل فني/ يمكن أن يعبر عنه على النحو التالي: بدلا من ١-٢-٣- /٣ الأحداث تتكشف على هذا الشكل: ٣-٢-١/ أو ٣-١-٢..."

٥ - إشارة إلى مقال نيكولاي كولبين المنشور عام ١٩١٠ في "استديو الانطباعيين" تحت عنوان: "الفن الحر أساس الحياة".

٦ - ألكساي غاستيف (١٨٨٢ - ١٩٣٩) شاعر طليعي وناشط نقابي، كتب قصائد نثر، ثم هجر الكتابة الإبداعية ليركز على اهتمامه الرئيس: الإدارة العلمية للعمل. أعدمه ستالين بتهمة الخيانة.



(٨): ألكساي (الكسندر) كروتشونيك: الكلمة أوسع من المعنى!

"ما أغرب الحياة من دون ماضٍ! مخوفة بالمخاطر،

لكنها بلا تأنيب وبلا ذكريات..." (كروتشونيك)

ولد ألكساي (وأحياناً يكتب ألكسندر) كروتشونيك في شباط ١٨٨٦، في مقاطعة خرسون (أوكرانيا). عمل، عام ١٩٠٥، في الحزب البلشفي كموزع للأدب الممنوع والمناسير الحزبية. وبعد تخرجه عام ١٩٠٦ من معهد الفنون الجميلة، عمل مدرساً لفن الجرافيك. إلا أنه انتقل عام ١٩٠٧ إلى موسكو حيث امتحن رسم بورتريهات لماركس، إنجلترا وكبار الشخصيات التاريخية الاشتراكية، لسدّ لقمة العيش. عمل في الصحافة كرسام ساخر. التقى عام ١٩١٠ بمؤسسي "إهليا: المستقبلية التكعيبية" وانضم إليهم. فتعرّف على مايكوفسكي ثم على خليبنيكوف.

وفجأة قرّر أن يجرب حظّه مع الشعر، فكتب في عام ١٩١٣، قصيدة وأراها إلى خليبنيكوف فأضاف عليها هذا الأخير بشكل تلقائي أبياتاً وكلمات، ونشرت القصيدة، بتوقيعهما، كراساً تحت عنوان "لعبة في الجحيم". فقرّر أن يغامر وحده وبشكل طليعي، فأصدر كراسين آخرين هما "حب على الطراز القديم" و"العالم عكساً" الذي اقترح فيه طريقة جديدة في التتابع الزمني للسرد سماها "العالم عكساً"، وقد رحب بها رومان جاكوبسن بحيث كتب رسالة

في شباط ١٩١٤ إلى كروتشونيك، قال فيها: "أُتعرّف أنّه ليس هناك شعراء قبلك قالوا العالم عكسًا... ربما ببلي ومارينيتي شعرا بها قليلا، هذه الأطروحة العظيمة علمية كليًا، ومُشار إليها في مبدأ النسبية". وقد وضّح كروتشونيك في قصيدة له فكرته بالملاحظة التالية:

"حُمِلَ العالم

عكسًا

في عملٍ فني

يمكن أن يُعبّر عنه على النحو التالي: بدلا من ١-٢-٣

الأحداث تتكشف على هذا الشكل: ١-٢-٣

أو ٣-١-٢... هكذا في قصيدتي".

كما يقول: "إن الفنان حرٌّ في تقفّي آثار العالم عكسًا، كعرض شريط سينمائي بالعكس، أيّ من نهايته إلى بدايته". ولينظر القارئ كيف كروتشونيك قلب رأسًا على عقب تسلسل الفقرات في تصريحه "الكلمة بوصفها كلمة". وأهم ما تميزت به هذه الكراسات (ومعظم كراسات كروتشونيك البالغ عددها ١٥٠) هو أن، في بعضٍ منها، جاءت النصوص مكتوبةً بخط اليد وليس بحروف مطبعية وتداخلها رسومٌ تخطيطية لفنانين متمردين على تقاليد الماضي، سيكون لهم دور كبير في حركة الفن الطليعية الروسية، كـ"لاريونوفا" مؤسس تيار "الإشعاعية" (١) في الرسم ، ومطبوعة على الورق الرخيص المستعمل كورق حائط وأكياس لدى البياعة. ولغرابة هذه الكرايس، أطلق عليها كتيّار "البداية الجديدة".

إلا أنَّ النشاط الوحيد الذي سيخلد كروتشونيك هو مفهوم "الزاووم" (ما وراء الإدراك) (٢) الذي قدمه للمرة الأولى في تصريحه "الكلمة بوصفها كلمة"، فهو يعتبر أول من نحت هذا المصطلح ونظّره تطبيقياً في كثير من كتاباته.

ويقول كروتشونيك إنَّ "لغة ما وراء الإدراك" تسترّد معناها: عندما ينتج الفنان صوراً لم تأخذ بعد شكلاً محدداً، عندما لا تعود هناك رغبة بتسمية شيء وإنّما بإيحائه فقط، وعندما يفقد المرء صوابه... المعنى يجعل الكلمة تنكمش، تتصور، تتحول إلى حجر، بينما في "الزاووم" انفجارية هائجة، مليئة بالحياة". وفي الحقيقة إنَّ غرض "الزاووم" الأول والأخير هو إعادة الاعتبار للكلمة بوصفها كلمة، متحررة من الغائية المُقحمة والمرتجاة معاً. فهي نفسها تتطوي على معنى مُنشق عن كل حقل دلالي وبالتالي وبالتالي عن كل مسار إيديولوجي اجتماعي جمالي ينتظر الكلمة كوسيلة؛ معنى يُسعر به، لكن من الصعب تحديده أي تأطيره في دلالة ما. وكان كروتشونيك يركّز على أهمية حروف العلة في بحث الشاعر عن نسغ معنى غير مُدرك في اللغة. ووثق نظريته هذه بقصائد عديدة كتبها بحروف العلة فقط، ليبين انتقالاً حاسماً: الشعر من جوهره كلغة إلى الشعر كفنٌ لفظي؛ الكلمة من معنى موظف إلى معنى مستقل، أي أن يتدفق البيت معاني لم يُفكر بها، لا أن يُسير كوسيلة لإيصال معنى ما محدّد... وهكذا تتجلى علاقة أساسية بين الصورة الصوتية ومضمون الكلمة الدلالي! ولا يعني الزاووم أنه خالٍ من المعنى أو غير مفهوم، وإنّما يعبر عن نظام علامات ستدرك بحواسٍ أخرى عبر العقل. ففي "الزاووم" يتمُّ "تحرير الفانتازيا الإبداعية من دون أن تمس بشيء ملموس"، كما يوضّح كروتشونيك. وإذا كان خليبنيكوف يسعى من خلال الزاووم إلى إظهار معانٍ طمرها الاستعمال، فإن كروتشونيك كان يريد التخلص من هذا العبء القاتل، الذي يفيد أن اللغة معنى.

كان كروتشونيك الجناح الأكثر فوضوية وتطرفاً في تاريخ المستقبلية الروسية. يتعمد الأخطاء الإملائية والمطبعية، ويحذف التحريك وعلامات الترقيم والوقف، عل معاني مطموسة تطفو على سطح الورقة كأسماء ذوبانية. كما كتب خروتشينيك: "إن أدواتنا الجديدة تفتح فهماً جديداً للعالم، مُحطمة البناءات البائسة التي أسسها افلاطون، كانط، ومثاليون آخرون حيث لا يقف الإنسان في المركز وإنما خلف السياج".

إنّ الفوضى التي يتعمدها كروتشونيك في التركيبة النحوية للجملة، تبرّر احتمالات متضاربة للفهم. فمثلاً لو أردنا ترجمة قصيدة نشرها في مجلة اتحاد الشباب عام ١٩١٣ في بطرسبورغ، تبدو من إخراجها وتوزيع الكلمات، وكأنّها قصيدة غير منتهية، فهناك فراغات بين بعض الكلمات.. بحيث إذا أردنا، للمثال، أن نترجم الأبيات الأربعة الأولى، لكان عندنا ثلاثة تأويلات، كما بين جيرالد جانيسيك:

١- كانوا يجرّون الخيول/ لاحظتم/ كخيول غاضبة/ كانوا يلبسون الحوافر.

٢- كانوا يجرّون الخيول/ لاحظتم/ كانوا يلبسون حوافر الخيول الغاضبة.

٣- كانوا يجرّون للخيول/ لاحظتم/ كيف كانت الحوافر تحمل الخيول للغاضبة.

أما الأوبرا التي كتبها "الانتصار على الشمس" ووضع موسيقاها ميخائيل ماتيوشين، فكانت ذروة التفكير اللغوي بحيث أصر كروتشونيك على أن يتوقف كل ممثل عند كل نطق لمقطع من كلمة، وعلى كل مغن أن يغني بصوت منخفض:

"شخص: علينا تثبيت يوم عطلة: يوم احتفالي بانتصارنا على الشمس...

الكورس: أحرار نحن

أيتها الشمس المنكسرة...



عاشت الظلمة  
والكلاب السوداء  
وأثيرهم - الخنزير"

شخص: لقد ماتت شمس القرن الحديدي. وقد سقطت الأسلحة  
المكسورة وحافات العجلات تلتوي كشمع تحت الغاز.

شخص يتكلم بالتليفون:

-ماذا.. أحدهم يأمل في أن تُطبخ طلاقات نارية في الثريد اليوم!  
اسمع...

شخص: نريد سلام مضغوطة .

غير مطروقة بالنار  
لا من رخام ولا من حديد  
ولا من صفعات هوائية؟

في الأبخرة والدخان  
والغبار الدهين  
الضربات تتقوى  
نصبح أقوياء كالخنزير  
وجوهنا داكنة

ضوءنا يأتي من الداخل

تندفأ بالضرع الميت

للفجر الأحمر

أحرقوا أحرقوا

(ستارة)

بعد توقّف مجموعة "إهليا" عن النشاطات الجماعية، سافر كروتشونيك عام ١٩١٦، إلى تيفيليس عاصمة جيورجيا فأسس تجمّعاً جديداً اسمه "٤١ درجة"، وكان لهذا التجمّع نشاطات عديدة ومهمة استمرت أكثر من ثلاث سنوات، وبعدها إلى موسكو. وعند اندلاع الحرب الأهلية عام ١٩٢٠، أخذ كروتشونيك يكيّف نظريته "لغة ما وراء الإدراك" لأغراض ثورية خصوصاً على صعيد المسرح الذي راح يجذّد فيه. ورغم خضوع الواقع الإبداعي في روسيا لشروط تصورات النظام السوفيتي، بقي كروتشونيك ينشر تجاربه الإبداعية في طبعات صغيرة قلما كانت تلفت انتباه القراء والكتاب المنشغلين في ظروف التطهير الستاليني وتثبيت دعائم الواقعية الاشتراكية، ناهيك عن أنّ كتاباته أصبحت، اعتباراً من أواخر العشرينات، شبه تكرارية لتجاربه الماضية، ومتطرّفة في اشتقاقاتها الصوتية مما باتت في نظر الكتاب المحافظين والمحدثين، ترّهات لا معنى لها، وربما بسبب هذه الشهرة السلبية، إنّهُ لم يعان اضطهاد الستالينية، فمن المعروف عن ستالين أنّه كان يتربص بكتاب وشعراء لهم شهرة العبقرية. توفي عام ١٩٦٨.

شعراء من نموذج كروتشونيك لا يخضعون لأيّ معيار من المعايير المتفق عليها كلاسيكياً وتجديدياً في كتابة الشعر، نصيبهم من الاعتراف الرسمي جد قليل، مهما جاؤوا بتراث شعري آخر. فرغم كل الإعجاب به وبعناده في مواصلة التمرد وطبع أعماله بيده وبنسخ محدودة، لم يحظ بلقب شاعر كما حظي به أصدقاؤه كمايكوفسكي وخليبينيكوف وباسترناك الذين كانوا يدافعون عنه. وإنما أطلقت عليه ألقاب عديدة، منها "عفريت الأدب الروسي". كما وصفه أعداؤه بأنه كان يكسر جذوع أشجار الكلمات. وهناك من أجابهم: نعم، لكن ليجعل منها حطباً لإذكاء نارٍ تُفضي إلى كهوف المعنى المفقود. فلا غرو، إذن، أن يصفه فلاديمير ماركوف في مقدمة "مختارات من كتابات كروتشونيك"، بـ"أعظم لا شاعر"! وأن يقول مايكوفسكي: "إن أشعار كروتشونيك: من تجنيسات سجعية وتنافرات، الهدف منها أن تساعد شعراء المستقبل!"

الكساي كروتشونيك: عشر قصائد

قصيدة

الحياة حكيمة

بلا معنى

طرق الرؤوس الصلحاء

مجلة بالأزهار.

## يأس

الحفر من تحت الأرض

السرقه من الإصبع

القفز فوق الرأس

المشي جلوسا

الركض وقوفا

حيث دفن الخاتم

شئ من الأنشطة

تأرجح بلطف

## روسيا

متمرغة في العمل والخزرة

تشبين متوطنة قوية يا عزيزي

كالفتاة التي أنقذت نفسها بـدفن

نصفها الأسفل في الطين.

تابعي الزحف على ركبتيك في العتمة

فلعل جارك السعيد يتوهج.

## أشعار المطعم

أنا الساقط من المقصلة  
سأجعلكم سعداء لثلاثة قرون أخرى.  
وبها أني حيٌّ، وخالدٌ ومَرْمَرِيّ  
فما من أحد يتمكن من اللحاق بي  
ولا حتى الدراجة الصاخبة.....

أعيش في خمول لا حدود له  
كشخص شارد الذهن يسقط من أنف القمر  
لا أستطيع إيقاف مراسيم عيدي  
المصير وكل المحلات  
خطبوني.

## قصيدة

قلّيت دماغي على قضيب حديدي  
مضيفاً الخلّ والتوابل  
حتّى يدخل السرور إلى قلبك يا عروسة شعري  
أكثر من كعكة سفيريانين المهروسة

حتى تأكلي تدغدغي بأظفرك  
للضرع رائحة التربنتين  
سيتوثب قلبي  
كقوس كمان العازف العصبي  
كوبليك (٣)

في منزل المقامرة  
كإبرة حارة تعبر  
دماغ المرء  
سربٌ مختلط  
من البيغاوات المتعددة الألوان  
يبتغي عبر شبكة أزرار كهربائية  
موجةً لا يمكن إيقافها.

ما معنى روابط زوجية  
مقارنةً بسلسلة العجل الذهبية  
مظهرانية الرجال مضحكة  
للتاجر... الروح لا معنى لها.

تكشيرة أمريكية

أليس هذا مرعباً؟

على مسند ناطحات السحاب والأنابيب

كما لو أنّ الفطور قد جُهِز

القلب المريض

في وعاء أحمر.

غابة استوائية

يستيقظ الأسود وينهض

بسحاب أبيض

يحدّق في البطن المدورة

لامساً الطرف الحاد.

دفعٌ إعصاريّ أزرق سماويّ جناح رأس

أسنان تتلألأ بين قواقع البحر

متمدداً على رماح الأغصان

شخصٌ ما يعزف على الكمان.

تعلّم الفن  
كُلُّ أَيْهَا الهزِيل،  
لَحْمَ بَقَر  
رَوْبَنَز  
كُلُّ رَغِيفَ  
سِيزَان!  
لَكِنْ اانْتَبِهْ،  
لَا تَسْتَشِرْهُ،  
فَجَرُوعُكَ  
لَا يُشْفَى!

قصيدة  
انفجار  
حريق  
حزن  
جواد  
روبل  
صفصاف  
شعر  
جنيّة



رضا ذ حروف العلة

قصيدة مهداة إلى كروتشيونيخ كتبت على منواله

الْأَيْتُورُ

يَا وَيْیُو

وَيُؤَوِّدُ

وَيُؤَوِّ

॥॥

وَوُؤُؤِيَا۟۟۱۱

یہی

مي

اَيُّوَو

إلى

واوواوواواهاهاه

سید

أَيَّ

## إحالات:

١- ميشيل لاريونوف (١٨٨١ - ١٩٦٤) فنان روسي، أسس حركة الإشعاعية، وقد وضع مبادئها في "بيان الشعاعية" الذي نشره في "ذيل الحمار والهدف" الذي ضم عددا من القصائد الشعاعية، حيث استخدمت فيها الكلمات كإشعاعات تنطلق، من جملة أساسية مطبوعة أفقياً، في اتجاهات مختلفة. لم تدم الحركة أكثر من سنتين، واسمها يشير إلى شعاع، أثر ضوئي على شكل خط أو شريط. ناتجة عن الاكتشافات العلمية حول عمل الراديو أو أشعة إكس، أرادت الحركة أن تترجم في الرسم الصفة الموضوعية للإشعاعات التي تحدد وجود شكل في الفضاء. فأراد لاريونوف رسم الأشكال الجديدة التي تحدثها أشكال ملموسة وإشعاعاتها الخاصة بها. فمثلاً، للون، هذا العنصر الخاص بالرسم، طبيعة حقيقية وفيزيائية. ولاريونوف يدرس اللون بكثافته، وسمكه وأرانيته وطوله وعرضه ويركبه مع الضوء. يقوم الرسم الإشعاعي، إذن، على تقاسيم اللون نفسه، على إيقاعاته وتذبذباته. فالإشعاعات الضوئية المعاكسة أو الموازية تخلق أشكالاً - إشعاعات معالجة بخطوط شفافة بواسطة لون مفضل ومسيطر، ومكملاته.

٢ - انظر: الفصل السابع: "مجموعة إهليا: المستقبلية - التكعيبية".

٣ - كوبليك عازف كمان روسي شهير.

## (٩): فيليمير خليبنيكوف: نحو اللغة في حالتها الأولية

في كلمته الوداعية قال مايكوفسكي: "إن سيرة خليبنيكوف نموذج للشعراء ومذمة لممتهني الشعر، اعتبرناه (باسترناك، وكروتشونيك وبرليوك وأنا) ولا نزال نعتبره معلماً في الشعر والفارس الأروع والأصدق في معركتنا الشعرية... إنه كولومبوس القارات الشعرية الجديدة". إن خليبنيكوف يكاد يكون هو المستقبلاني الذي سينتفض كالعنقاء من رماد النسيان واللامبالاة، بل سيكون الشاعر الروسي الأكثر تساؤلاً من بين المستقبلين الروس، وليس من غرابة المصادفات أنه كتب هذه القصيدة وهو في أوج شبابه:

"وسينسى البشر كل شيء

عندما يصلون إلى أرض المستقبلية

أما أنا، فلشجاعتي،

سأكرم بنصب غريب".

ولد فكتور خليبنيكوف في الثامن من عام ١٨٨٥، في سهوب خنسكايا الموطن الأول للمنغول الرّحل، في قرية تننوف في مقاطعة أستراخان. استبدل، فيما بعد، باسمه الأول "فكتور" اسماً من نحتّه هو "فيليمير". درس الرياضيات والعلوم الطبيعية. وكحال الشبيبة الروسية، ساهم في الاحتجاجات الثورية فتم اعتقاله مدة شهر. وتعتبر الفترة ما بين ١٩٠٥ و ١٩١٠، حالة تلقن وتمرس وربة في الإيقاع الشعري، أشبه بمصفاة تنقي ما كان مطروحا من تعاليم

شعرية وفكرية وإبداعية، خلاصة فكرية وأساساً لغوياً متيناً لما سيقوم به من دور الشاعر المستقبلي الأصيل. فقد أصدر بحثين علميين، ومحاولات شعرية ونثرية على الطريقة الرمزية، التيار الشعري السائد آنذاك؛ محاولات تكشف عن أصالة حقيقية وميل إلى التمرد بتميز بالاشتقاق وتوليدات شعرية أكثر مما هي اصطلاحية. ونزوة هذا الميل إلى الاشتقاق تجلت أولاً في قصيدة "تعويذة بواسطة الضحك" (انظر: الملحق رقم ٣)، وثانياً في عمله المسرحي الضخم "زانغيزي"، بطل أسطوري يفهم لغة الطير؛ بل يفهم سلطان اللفظ، وفي خططه فهرسة اللغات الممكنة التي تربط الكون: لغة الآلهة، لغة ما وراء الإدراك ولغة النجوم. وقد شغلته "قوانين الزمن" فراح يستقصي الرابط بين الرياضيات والتاريخ. ولم يخطأ الناقد الشكلي يوري تتيانوف بوصف خليبنيكوف "مهندس أصوات اللغة". كان خليبنيكوف يقضي معظم أوقاته في المكتبات إلى حد أنه غالباً ما كان ينسى وجباته الغذائية، مما سيكون لهذا النسيان نتائج فتاكة. انكب على قراءة الأدب الفرنسي وكتب التاريخ والملاحم الوثنية والدراسات اللغوية. ومن الناحية الأخرى تابع تطورات الرسم الفرنسي الذي وجد تماثلاً بين نظام هذا الرسم وبين متابعته هو الشكلية في مجال اللغة الشعرية. ففي إحدى رسائله كتب "تريد من الكلمة أن تتابع بجرأة الرسم". وفي رسالة عام ١٩١٠ إلى كامنسكي، تكلم "عن الحق في استخدام كلمات مبتكرة من جديد، والكتابة بكلمات من جذر واحد، والرسم بالصوت، فنحن نوعٌ جديد من أناس إشعاعيين الذين جاؤوا لإنارة العالم. نحن ذوو عزيمة لا تنل". كان يفضل أن يرسل محاولاته الشعرية الأولى إلى أسماء معروفة، آنذاك، أخذوا وجهة نظرهم فيما يكتبه، ومن بين هذه الأسماء غوركي وبالأخص فياسلاف إيفانوف الذي هو من كبار أساتذة الشعر الرمزي وكان يدير حلقة كل أسبوعين لمناقشة آخر الأعمال الشعرية وفي هذه الحلقة تعرّف على مايكوفسكي، وبلوك. وقد استفاد من تجارب هذه الفترة بتعميق نظريته الشعرية الفردية التي ستمرد كلياً على الرمزية وأتباعها

وعلى مد التأثيرات الغربية الشعرية التي كانت سائدة، متجهًا نحو شعرية روسية محضة مطعمة باللغة السلافية. واعتبارًا من هذه المرحلة، انصب اهتمامه بشكل حاد في قضية الأعداد، مستبدلاً العلامة اللسانية بعلامة تلغرافية أو رياضية. وذروة هذا الاهتمام بالأعداد تجسدت، أواخر حياته، في عمل شعري جبار عنوانه "ألواح المصير" محاولاً فيه استطاق الأعداد لكي تشرح السلوك البشري وتؤثر فيه مثلما تقوم به اللغة البشرية. انتقل إلى بطرسبورغ عام ١٩٠٨ متابعًا دراسته في العلوم الطبيعية مكتشفًا أهمية كتاب داروين "أصل الأنواع" للشعر، بحيث كتب "على البيت الشعري أن يستند على نظرية داروين". ولأن الشعر كان جوهر حياته، سرعان ما وجد، في الأسبوع الأول من خدمته العسكرية في منتصف عام ١٩١٦، أن العسكرية لا تتلاءم هي وأخلاق الشاعر، وأن يكون المرء جنديًا وشاعرًا، في آن، لهو أمرٌ يمس كرامة القصيدة. فتوسل مساعدة أصدقائه لتسريحه من الخدمة ولم يستطع أحد مساعدته وإنما ثورة شباط ١٩١٧، أنقذته وخلصته من الخدمة العسكرية. وقد كتب مجموعة قصائد قصيرة تحت عنوان موحد "حرب في مصيدة فأر"، تعتبر من أعظم الأعمال المنددة بالحروب، استعمل فيها كل التقنيات الشعرية الطليعية المختلفة: "إن الشبان الذين يرسلون إلى الحرب، باتوا أرخص من الأرض، من برميل ماء، من عربة ممثلة بالفحم".

كان يعشق الترحال عبر أراضي روسيا عرضًا وطولاً، وكما لو كان يعيش في المحطات، ينزل من قطار ليستقل قطاراً آخر. وآخر رحلاته كانت إلى إيران حيث تعرف على الفرق التصوفية ولقّب بملاً ورد، وأيضاً بـ"الدرويش الروسي"، وكان مبتهجاً جداً بهذين اللقبين، وحتى تكتمل صورته كدرويش حقيقي اتخذ كلباً ضالاً مرافقاً له، يجوبان الطرق والأزقة معاً وينامان في الأماكن المعزولة كأَي شحاذين. وقد كتب قصيدة رائعة عن

تجربته عنوانها "طغيان بلا حرف الطاء". وفي الأشهر الأخيرة من حياته، عاش قرب موسكو. توفي عام ١٩٢٢ عن عمر يناهز السابعة والثلاثين عاماً، بمرض سوء التغذية.

كان فيليمير خليبنيكوف أشبه بملاك هائم في فضاء الشعر ومصير البشر الشعري، وكأنه جاء إلى هذا العالم من أجل مهمة واحدة ألا وهي البحث عن المعاني الحقيقية للكلمات، المعاني التي ضاعت بسبب الاستعمال. وما شعره سوى طرق باب اللغة لكي تصحو الكلمة صحوً شعرية من غيبوبة الاستعمال، فتجلي معاني واضحة يفهمها جميع البشر. كان غالباً ما يبدو شاردًا بحيث عندما كان يُدعى لقراءة شعرية، كان يقرأ بصوتٍ جد مُنخفض، بالكاد يُسمع، ويتوقف قبل نهاية القصيدة قائلاً: "إلخ... إلخ...". ويترك القراءة. لم يعرف الاستقرار على شكل واحد، فكان يتنقل بين النشر الفني والمقالة، القصيدة القصيرة والمطولات السردية التي تدل على عمق اطلاعه على الأدب العربي والإيراني، ففي نظره، بتوحد الثقافة السلافية مع الثقافة الإسلامية والهندوسية والبوذية، يمكننا بناء أساس متين لكوكب جديد له لغته الكونية. كان سيد النحت اللغوي. لقد قارن لغات شعوب عصره بمخالب على أجنحة طيور قديمة. دعا إلى تدمير اللغات بمحاصرة أسرارها. حتى تبقى الكلمة ليست للاستعمال اليومي، وإنما لنفسها هي. وكشف عن عشرين طبقة لغوية: لغة النجوم، واللغات السرية، والكلمات الأثوية، وكلمات احتجاجية، والصورة ككلمة... إلخ.

والناحية الأعظم في هذا الملك الغارق في نهر الكلمات الجارف، أنه قلماً كان يعطي قيمة لمخطوطاته، فكان غالباً ما يتركها عند هذا وذاك وكأن

ثمّة عملاً شعرياً ينتظره في أعالي هذا النهر. ومن هنا بات عمله الشعري شظايا موزعة هنا وهناك، إذ لا توجد حتى الآن طبعة يمكن اعتبارها كاملة.

أصدر مع الكسي كروتشوينيخ بياناً عنوانه "الكلمة بصفاتها كلمة"، وضّحاً فيه المبدأ المستقبلي الروسي المضاد لكل المبادئ التي شيدت عليها التيارات الأدبية السابقة. ففي نظرهما إنّ "الكلمة كانت مقيدة؛ أيّ كان عليها أن تتكيف وفق المعنى. وإنّ الفكر كان يملّي قوانينه على الكلمة وليس العكس". وأن أوان ظهور لغة ما وراء الإدراك "الكونية ليعيد الاعتبار إلى الكلمة ككيان مكتف بذاته. ذلك إنّ "الشعر"، في نظرهما، "قنّ لفظي".

فـ"الكلمة أوسع من المعنى" والمقصود أنّ الشكل المادي للكلمة له أهمية أكثر من المعنى الذي تنقله. وبالتالي القدرة على كتابة الشعر من كلمة واحدة، من خلال تشقيقتها. وقد قال الناقد الشكلائي يوري تينانوف عن حق: "إنّه ليس في عمل خليبنيكوف، أي اقتصاد شعري، وإنما هناك مرصد شعري". وفي هذا المجال ابتكر خليبنيكوف مصطلحاً جديداً ليميّز طريقته في نحت الكلمات عن تقاليد النحت الشعبية، وسماه "الابتكار اللفظي" حيث "يصبح الحرف الأول ذا أهمية لأنّه يمثل الدماغ الذي يوجّه جسد الكلمة". فـ"صوت كلمة"، بالنسبة إلى خليبنيكوف، "له صلة عميقة بمعناها". وكما يشرح ماركوف، "فإن الحرف الأول الصامت لجذر كلمة، في نظر خليبنيكوف، يعبر عن فكرة معينة. فمثلاً، وجد زهاء أربعين كلمة روسية عامية وفصيحة تعبّر عن الإقامة وتبدأ بحرف الخاء، خالصاً إلى أنّ الفكرة خلف الخاء قد تكون سطحاً خارجياً لحماية الداخل من تحرك خارجي، في الحقيقة إنّ الصوامت ذاتها تعبّر عن أفكار، وبالتالي تشكل لغة أولية أصلية.. وإنّ الاكتشاف هذا كان له استدلال لخليبنيكوف هو البرهنة على أنّ اللغة حاملة حكمة باطنة يكفي فقط نزع الغطاء عنها. فكان يؤمن أنّ اللغة تعبّر عن كل شيء بوضوح وبمباشرة مما

يَمَكِّن البدائيين من أن يفهم بعضهم بعضاً". لكن هذا الوضوح والمباشرة ضاعا فيما بعد في الاستعمال اليومي. والمهمة إذن هو استقطار اللغة بوسائل علمية للحصول على معانيها الأصلية وبالتالي بناء أساس لغة كونية ستعمل على إيقاف الحروب، وعندها سيفهم البشر بعضهم بعضاً. بعبارة أخرى، وكما وضح خليبنيكوف نفسه "تزرع المعنى المبتذل الذي بات أشبه بصدأ على جلد الكلمة إذ لم نعد نرى عديد المعاني التي تتطوي عليها فقط، وإنما بتنا مقتنعين أنها لا تملك سوى هذا المعنى المبتذل المعروفة به". ففي نظر خليبنيكوف، وهنا أقتبس مقطعاً طويلاً من مقاله النظري عن الكلمة، "إن اللغة هي التي تحتاج إلى صوت، والابتكار اللفظي يزودها بهذا الوسيط الضروري، ذلك أن الابتكار اللفظي ما هو إلا انفجار صمت اللغة؛ انفجار شرائحها الصماء والبكماء. فما أن نضع، في كلمة قديمة، صوتاً مكان صوت آخر، حتى نفتح مباشرة طريقاً يؤدي من وادٍ لغوي إلى وادٍ آخر، وكمهندسي الطرق والجسور، نشيد طريق اتصال جديدة في وطن الكلمات عبر قمم صمت اللغة. اللغة الصلعاء تغطي فسحةً مُعشبةً بالبراعم. تنقسم الكلمة إلى كلمة صافية وكلمة مألوفة (عادية). يمكننا تصور أن يتم فيها اختفاء التفكير الكوكبي لليل، والتفكير الشمسي للنهار. وذلك لأن أي معنى مألوف للكلمة سيخفي كل معانيها الأخرى، مثلما يخفي النهار الأجسام المضيئة لليل ذي نجوم. لكن، الشمس في نظر الفلكي، هي مجرد ذرة غبار أخرى كأى نجم آخر. وإنه لأمر عادي وبسيط ومردّه المصادفة المحضة، إذا وجدنا أنفسنا جوار هذه الشمس المعطاة. وشمسنا لا تختلف عن أي كوكب آخر. فالكلمة المكتفية بذاتها، بانفصالها عن اللغة اليومية، تميز نفسها عن الكلمة المستعملة في الحياة، مثلما يميز بالضبط دوران الأرض حول الشمس، عن الفهم العادي القائل إن الشمس هي التي تدور حول الأرض. إن الكلمة المكتفية



بذاتها تصرف النظر عن أوهام وضع عادي معطى، وتقيم، مكان الكذب الواضح، غسقاً من النجوم. وهكذا تعني، وفي آن، كلمة (ziry) نجماً وعيناً، وكلمة (zen) عيناً وأرضاً. لكن ما الذي يجمع بين العين والأرض؟ إذن، هذه الكلمة لا تعني العين البشرية ولا الأرض التي يسكنها البشر. وإنما شيئاً ثالثاً. وهذا الشيء الثالث قد غرق في معنى الكلمة الدارج الذي هو ليس سوى معنى من معانٍ محتملة، لكنه الأقرب إلى الإنسان. وقد تعني كلمة (zen) أداة مرآتية تعكس سطحاً. أو لناخذ كلمتي (lad'ya) أي زورقاً، و (ladon) أي راحة يد. إن المعنى الكوكبي لهذه الكلمة، الذي يظهر في بصيص الغسق هو: سطح متسع يستند إليه مسار قوة، كالرمح الذي يضرب الدرع. بحيث يسمح ليل التجربة العادية، برؤية المعاني الضعيفة للكلمات، معاني تشبه تخیلات الليل الضعيفة. يمكننا القول إن اللغة العادية هي ظل القوانين الكبرى للكلمة الصافية، ساقطاً على سطح غير متساو.

وي! ما هذا التشبيه الجميل والدقيق؟ ذلك إننا حين ننظر إلى السماء، في نهار مشرق، فإننا لا نرى الأجسام الضوئية والنجوم التي نراها مضيئة في ليلٍ صافٍ، مع العلم أنها موجودة، لكن ضوء النهار هو الذي يحجبها. وهذا عين ما يفعل الاستعمال العام للكلمة، إذ يحجب المعاني الأخرى وراء المعنى الشائع والاستعمال السيئ للكلمات. فبالنسبة إلى خليبيكوف تعيش اللغة حياةً مزدوجة، تتقاسمها بين ميزتها كمحض كلمة وميزتها اليومية، لذا كان يدعو إلى التمييز بين المفيد وغير المفيد. إن نضال خليبيكوف الشعري لهو عين تمرد ما لارميه ضد "كلمات القبيلة"، عابراً كل طبقات المعاني المتراكمة، ليس لإحياء الكلمة فحسب؛ وإنما لإحياء الشاعر كذلك، إحياء بابل ضد بابل!

## ١٥ قصيدة

### روسيا وأنا

أعطت روسيا الحرية لآلاف الآلاف  
وهو أمرٌ رائعٌ، لن ينساه أحدٌ أبداً.  
أما أنا فخلعتُ ثوبي،  
وإذا تدلّت من كلّ ناطحة سحابٍ لامعةٍ من جدائل شعري،  
ومن كل مَسامٍ في مدينة جسدي،  
سجاجةً وأقمشةً ملوّنةً  
وهرعَ كلُّ مواطني دولة "أنا" ي  
رجالا ونساء  
إلى نوافذ خصلات شعري الألف  
لم يأمرهم أحدٌ بهذا  
إذ كانوا مبتهجين بالشمس  
ومحدين من خلال مَسامٍ جلدي.  
لقد سقط سجن ثوبي!  
كنت قد أعطيت الشمس لشعبٍ "أنا" ي  
حالما خلعت ثوبي!  
عارياً وقفْتُ عند ساحل البحر.  
هكذا منحتُ الحرية للشُّعوب  
ولللجَاهِرِ لفحةَ الشمسِ ومُحرَّتْها.

### قصيدة

اليوم، سأذهب مرّة أخرى  
إلى الحياة، إلى البيع والشراء  
قائدًا فيلقًا من الأغاني  
لمجابهة مدّ السوق.

### قصيدة

أشياء من الكيس  
تناثرت على الأرض.  
لا أظنُّ العالمُ  
إلا تكشيرةً  
تومض -  
على فم الميت بالإعدام.

### قصيدة

عندما تموت الخيول - تننفس  
عندما يموت العشب - يذوى  
عندما تموت الشموس - تنطفئ  
عندما يموت الناس - يبدؤون بالغناء.

## ليلة في بلاد فارس

ساحل البحر.

سواء. نجوم. مضطجع أنا رخي البال.

وسادقي لا من ريش ولا من حجر

بل حزمة بحار مثقوبة

سامردوف، في الأيام الحمر،

حين قام بانتفاضة في البحر

وسار بسفينة البيض إلى كرازنوفودسك،

داخل المياه الحمراء.

الليل ارخي سدوله... ألتج.

"يا رفيقا، انجدي!"

فارسي داكُن، كان ينادي

رافعا حزمة حطب من الأرض.

شدت حزامه

وساعدته على وضع الحمل على كتفيه

"ساؤل" (أو "شكرا"، كما نقول).

ثم اختفى في الظلمة

وفي الظلمة، هَمَسْتُ  
اسم المهدي.  
المهدي؟  
طار خُنُفُسٌ من الخُضَمِّ  
الأسود الصاخب،  
متجهًا نحوي.  
دار حول رأسي مرتين  
طوى جَنَاحَيْهِ وَحَطَّ على شِعْري.  
بَقِيَ صامِتًا.  
صَرَ.  
وَنَطَقَ بوضوحٍ كلمةً مألوفةً  
وبلغةٍ يعرفها كلانا  
برقةٍ وحزمٍ نطقها.  
ذلك يَكْفِي! وفهمَ واحدنا الآخر!  
مِثْاقُ الليلِ الداكنُ  
تم توقيعه بَصْرِيرِ الخُنُفُسِ.  
رَفَعَ جَنَاحَيْهِ كَشْرَاعَيْنِ  
ثم طار.

مَسَحَ البحرُ الصريرَ وأثرَ القبلةِ على الرملِ.  
نعم! جرى هذا.  
وبالضبط كما وصفته.

#### قصيدة

سَأَتِي عِنْدَكَ، فِي بِلَادِ التَّيْتِ.  
سَأَجِدُ هُنَاكَ مَنَزَلًا صَغِيرًا  
لَهُ سَقْفٌ مَغْطًى بِالسَّمَاءِ  
وَجِدْرَانِ مُسَيَّجَةٌ بِالرَّيَّاحِ  
وَنَبَاتٌ يَحْدَقُ فِي السَّقْفِ  
وَالْأَزْهَارُ خَضْرَاءُ عَلَى الْأَرْضِ.  
سَتَرْتَاهُ عِظَامِي فِيهِ.

#### المطرقة

ضَرَبْتُ مَطْرَقَةً  
عَلَى ضَرِيحِ الْبَحْرِ  
عَلَى رُبَى الْخَوَرِيَّاتِ  
عَلَى عَمُودِ الْأَحْجَارِ الْفَقْرِيِّ  
عَلَى الْأَصَابِعِ وَالْأَيْدِي الْبَرُونَزِيَّةِ

على فُوهات الحجر  
على ظهر فيضانٍ جفَّ  
حيث كانت الحوريات تلعب الغمضة،  
حيث، من آلهات جامدات، كانت تهبُّ عواصفٌ ثلجية.  
ضرباتٌ مطرقة  
على جلدٍ بحريٍّ من حجر  
على نباتِ الفوقس ومقاعدٍ من سمكٍ مجفَّف  
على زوابع بيضاء من حوريات متحجراتٍ  
ذوات شعرٍ متهدِّل، في الريح، على الصخور  
شعرٍ مشعثٍ وكثيرٍ الأحلام  
لهن فم شبيه بأوراق الأشجار  
وشعرهن الباكي كان يتهدل على أكتافهن،  
ويحلق فوق البحر المتلاطم.  
سيكبر إله البشر  
وستصرخ القرى المضطربة عند كلِّ دقة أجراس.  
ضرباتٌ مطرقة  
على شلالٍ منخري الحوت  
على شفاه الحوريات

على أصابع الأيدي السوداء  
على عيون البحر الحديدي الوسيعة  
وسيل أمواج الحديد البكر  
على الأصابع الهشة، على أزهار في الأيدي  
على بحر عيون النوابع البحرين  
ذوي الرموش الطويلة والقاسية.  
خارج مناجم الجبال  
العمل المولد،  
خصره مطوق بسمكة كبيرة  
طائرة من موت المياه الغامض.  
موت أسود يتلوى ساقطاً من عارضة الصارية  
ككتلة حوريات داكنة  
كقبيلة بحرية من عرائس البحر.  
ضربات مطرقة  
على السيول البحرية أطفال الموت  
على موت البحر  
على رقائقي بحر جاف.  
الحوريات ذوات البشرة السمراء يستولين



على سفينة ثقيلة  
زحلت عليها قُبَلاتُ المطرقة،  
شفاهها الغليظة.  
فانسحقت الشفاه الناشئة  
انسحقت أغاني البحار المجففة  
حيث كانت الحيتان فوق الموج  
تطلق عالياً إلى السماء نفثات ماء خفيفة  
شراب الإنذارات المرّ  
وجرة العمل بالحفّية  
التي يتقطر منها دمع أسود  
يساقط على المنزر  
ويَدْرَجُ على الأقدام.  
ومثل يد داكنة سابحة في نار  
ظهر الهاوية،  
طارت المطرقة كمطرقة قاسية  
من الصدغ الأسمر لهذه الأجساد السوداء  
ملامسة المدقة الثقيلة،  
فوق سندانٍ جسد الحوريات

فوق أمواج سيلٍ بحريّ  
وكانت تُحَطَّمُ عيونَ وأياديّ  
نوابغ الحجر الهشّين  
حتى ينمو الابن الحديدي  
كما، في الحقل، القمح نما.  
عملٌ صعبٌ هو عملُ معدينِ الرخام  
محنةٌ قاسيةٌ لوئها لونُ الدم وحِدةُ الشغف.  
الطفرة البطيئة، من أغصان حديد  
إلى عامود حديد  
إلى طفل رقيق وعاص  
إلى عفريت صغير خبيث  
ذي شَعَرٍ حديد مُعاندٍ  
وسرّة سوداء على بطن داكنة.  
المقبض في فراشه المجدول من حديد مصبوب  
يتحوّل إلى صبيّ وقح له عينان رصيتان  
كان يعيشُ على سريرِ النارِ الصهباء.  
كان بطنُ الصبي داكناً  
على سريرٍ من رمادٍ وظلّ.

هكذا نأ، ليس هو ولا هي

وإنأ "هذا"

في عُشٍ أحلامِ المقبضِ الحديدِ

في الشراشف والغطاء الحديدين

بعينين حديديتين واسعتين

بفم من حديدٍ مخزوم.

### كُتَابُ كُلِّ الْعُصُورِ

نحن كُتَابُ السكّين

نحن مفكّرو البطن الضخم

علماءُ الخبزِ الأسود

والعرقِ والسُّخام

قساوسةُ الضحكة الكبيرة

نحن تجارُ العيون السوداء السماوية

مبذرو ذهب أوراق الخريف

أغنياء قطع الذهب النقدية التي على الأشجار

المتيمون بصّير كمنجاة ألم الأسنان

شغوفون بألم الظهر

شغوفون بالزكام

نحن مُجَار الضحك  
مُغْنُو الجوع  
نَهِمُو السَّنةَ المَاضِيَّةَ  
سَكَارَى السَّهَرَةِ  
عَشَّاقُ أَنْبُوبِ تَصْرِيفِ المِيَاهِ  
حُكَمَاءُ قَشُورِ الحَبِيزِ  
رَسَامُو السُّخَامِ  
مَحَاسِبُو الغَرِبَانِ وَالزِّيغَانِ  
أَثْرِيَاءُ الفَجْرِ الفَاحِشُونَ -  
جَمِيعُنَا نَحْنُ اليَوْمِ قِيَاصِرَةٌ!  
مَوْلَعُونَ بِالمَعِدَةِ  
نَبِيُّو سِرَاوِيلِ النِّسَاءِ التَّحْتَانِيَّةِ الوَسْخَةِ  
عَمَّالِ وِلَائِمِ الشِّتَاءِ -  
أَبْنَاءُ اللَّهِ.  
مَرَّةً أُخْرَى، وَأُخْرَى  
مَرَّةً أُخْرَى، وَأُخْرَى  
أَنَا نَجْمَتُكُمْ الهَادِيَةِ  
وَيْلَ لِبَحَارِ  
أَخْطَأُ فِي قِيَاسِ المَسَافَةِ

بين مركبه والنجمة  
وإلا سوف يتهشم على الصخور  
في المهاوي البحرية  
ويل لكم أنتم أيضا إن أخطأتم في قياس المسافة  
بين قلوبكم وقلبي  
وإلا سوف تتهشمون على الصخور البحرية  
وتسخر منكم  
مثلما سخرتم مني.

## رفض

أؤثر أن أنظر إلى النجوم  
على أن أوقع حكم إعدام سجين  
أؤثر وأنا أنتزّه في الحديقة،  
أن أسمع الأزهار  
تهمس: "هذا هو..."  
على أن أرى مسلحا  
يقتل شخصا  
كان يريد أن يطلق النار عليّ.  
لذا، لن أكون  
أبدا حاكما.

## قصيدة

الذنبُ ذنبُك، يا رب  
إنك خلقتنا فأنين.  
إلا أننا، بالمقابل، سنسد صوبك  
سهماً المسَّمَّ بالحزن.  
فالقوسُ قوسنا.

## من أنتِ

من أنتِ، يا موسكو!  
الساحرة أم المسحورة؟  
أتصوغين الحرية  
أم قيدوك؟  
أية فكرة تقطّب جبينك  
بالتأمر العالمي؟  
لعلك نافذة تضيء  
أزمنة أخرى  
أو لعلك القطّة المسكينة  
التي قرّر العلم صلبها  
تحت شفرات حادة لعلماء  
مشدوهين وسط تلاميذهم

حول كتاب قديم  
على طاولة المختبر.  
يا ابنةَ قرنٍ آخر  
يا برميلَ البارود -  
كسرُ قيودك.

### المنزر

لا أحتاج إلى أشياء كثيرة!  
قطعة خبز،  
قطرة حليب،  
نعم، هذي السماء!  
وتلك الغيوم!

### السنون

السنون، الشعوب والأمم  
تفرّ دوماً  
فرار الماء الحي.  
في المرأة التي تبسطها الطبيعة،  
شباكٌ هو النجم، والصَّيْدُ نحن.  
وفي الظل، أشباحُ هي الآلهة.

## الأعداد

ها أنا أبصرُك أيتها الأعداد  
لابسةً جلودَ الحيوان  
يدٌ متكئة على بلوط مُستأصل  
مانحةً هدية الوَحدة  
بين تَفْعُونَ ظَهْرَ الكونِ ورقصة الميزان القديم  
سائحةً لي اعتبار العصور  
كأسنانٍ ضحكةٍ خاطفة.  
والآن عيناى تتفتحان ضرباً بالغيب  
لإدراك كيف  
ستكون أناى  
ومقسومها هو الوَحدة.



## (١٠): كازيمير ماليفيتش: السونيرماتية نحو درجة صفر الأشكال

"الرسم أكل الدهر عليه وشرب، والرسام نفسه من مسلمات الماضي غير الممحصّة"

ماليفيتش

ولد كازيمير ماليفيتش عام ١٨٧٨ في مدينة كييف الروسية، وتوفي عام ١٩٣٦ في موسكو. بدأ الرسم متأثرًا بالانطباعية، ثم تحول إلى التكعيبية. كان من المعجبين بعمل الفنان الفرنسي فرناند ليحيه، وخصوصًا بمحاضرتة التي ألقاها، عام ١٩١٣، في موسكو "أصول الرسم المعاصر وقيمتة التمثلية"، التي أكد فيها أن "عمل الفنان لن يكون جديدًا لأنه كسر الموضوع أو وضع مربعًا أحمر أو أصفر وسط اللوحة، عمله سيكون جديدًا في اللحظة التي يستوعب فيها الروح الإبداعي لهذا المظهر الخارجي".

غير أن الواقع الفني الروسي، في بدء العقد الثاني من القرن الماضي، أصبحت فيه المستقبلية كلمة مرادفة للفن الحديث المتمرد، وذلك بسبب الفضائح والنقاشات التي كانت تثيرها مجموعة "إهليا - المستقبلية التكعيبية" والتجارب التي تجريها، والترجمات التي كانت تنشر مبادئها حول إشكالات الفن، ناهيك عن أن هذه المجموعة كانت تدعو إلى حسية جديدة وقطيعة مع الأكاديمية والماضي، بحثًا عن شيء ينتمي إلى المستقبل. وهذا عين ما كان يفكر فيه ماليفيتش: رسم يتخلص من الماضي ويكون حقيقة المستقبل. شعرَ بأصرة مع هذه المجموعة، فانضم إليها. وبما أنها كانت تعتمد على

النشاطات الجماعية المشتركة، كما أوضحنا في فصل سابق، فإن مالفيتش اقتضى أن يعمل مع أحد أعضائها: ألكساي كروتشونيك صاحب نظرية "الزاووم" (ما وراء الإدراك)، على أوبرا "الانتصار على الشمس" التي بدأ بكتابتها كروتشونيك. ولهذا السبب سافر، مطلع ١٩١٣، إلى فنلندة مع كروتشونيك ليقضيا وقتاً في منزل الموسيقار الروسي ماتيوشين الذي أسندت إليه مهمة كتابة الموسيقى، ليتدارسوا أمر إخراج هذه الأوبرا. وكان مالفيتش من أشد الدعاة إلى نظرية كروتشونيك "الزاووم"، وكان يفهم أبعادها الحقيقية، ويعرف أن لها دلالةً وبنيةً وليست مجرد انفعال أو شيء مضاد للثقافة. ففي رسالة كتبها عام ١٩١٣ إلى ماتيوشين قال فيها: "لقد رفضنا العقل لأننا تصوّرنا شيئاً آخر يمكن، مقارنةً مع ما رفضنا، أن يدعى "ما وراء الإدراك"، وله هو أيضاً قانون، بنية ومعنى، وما إن ندركه حتى يكون لنا عمل مبني على قانون جديد حقاً، ما وراء الإدراك"، أي الزاووم.

وتسلم مالفيتش مهمة إنجاز تصميم ملابس المسرحية وديكورها، فرسم مالفيتش تصميمات لأشكال هندسية تتقاطع بالأبيض والأسود، ملغزة وغامضة على شكل مربعات، ومثلثات، وأسهم، وصناديق مربعة، وتصاميم وتخطيطات تتقاطب وروحية المسرحية الخارجة عن نطاق المنطق، "لإجبار المشاهد على هجران المنطق التحليلي لصالح التجربة المباشرة". واللون الأسود الذي استخدمه في "الانتصار على الشمس" هو رمز انتصار الظلمات. "عاشت الظلمات. والآلهة السوداء. الشمس ابنة العصر الجليدي ماتت. وجوهنا كالحة. الضوء داخلنا". ورفض النور والإيضاح والوضوح والعقلانية في المسرحية له دلالة عميقة؛ ألا وهي معاكسة التقليد المسيحي الذي يلصق باللون الأسود صفات شريرة وقوى شيطانية. أما الأبيض، هذا اللون التصوفي - الإثارة الخالصة -، الذي يلعب دور الخلفية، الإطار، فإنه يقدس إلغاء النظام الفضائي المنظوري.

وهكذا، في أثناء إعداد الديكور للأوبرا، اكتشف مالفيتش اللبنة الأولى لما سيعرف في تاريخ الرسم بـ "السوبرماتية". فأبقاها سرا يعمل عليها بعيدا حتى عن أعين أصدقائه. وانتظر ما يزيد على السنة ليذيع في الوسط الفني الروسي دعوته الفنية الجديدة إلى نبذ الرسم التصويري الأسير لقوانين تمثل العالم الطبيعي، نبذه لصالح الالتجاء إلى ضرورة خلق أشكال من اللاشيء، أشكال صافية جديدة حيث كل عنصر يشكل كلا مستقلا: "إذ كل شكل هو عالم"... وبعد هذا الانتظار - التبرغم النظري والعملية - انتهز فرصة اشتراكه في معرض "إهليا" المستقبلي العاشر والأخير: "صفر - عشرة" (وعنوان المعرض يرمز إلى أعمال عشرة فنانين فقط همهم الرئيس هو الذهاب إلى ما وراء الصفر)، الذي أقيم في بطرسبورغ عام ١٩١٥، ليميط اللثام عن "السوبرماتية"، كفن ضد المنظور والواقعية، بعرض مجموعة مكونة من ٣٩ عملا لا تمثليا، غلقت على نحو منحرف، واحدة قرب الأخرى، على حائطين متجاورين، وبتوزيع كراس مرفق عنوانه: "من التكعيبية والمستقبلية إلى السوبرماتية: واقعية تصويرية جديدة"، يؤكد فيه سوبرماتية non-figuratif اللاتمتملة (اللاتشبيهية أو اللا تشخيصية)، شكلا جديدا من أشكال الفكر، يُعرب عنه في الرسم بأشكال لا تمثلية، محررة من أى صلة تمثلية أو رمزية. ذلك أن مالفيتش لم تعد له رغبة في إعادة إنتاج واقع محسوس وملموس، في لوحاته. فهدفه، من الآن فصاعدا، هو أن يتجاوز الواقعي بغية العثور على كون تصويري لا تمثلي، على عالم بلا أشياء، بعيد جدا عن نطاق الأكاديمية التي لا تنوي سوى أن تعكس الواقع. إن الفن اللاتمثلي، الذي شنه في هذا المعرض المستقبلي الأخير، نظام بذاته؛ والشكل البسيط للمربع هو خليته البدائية، الدائرة والصليب، عناصر أساسية. على عكس فن كاندينسكي التجريدي؛ فلم يصمم الموضوع على نحو غنائي ولا يضمحل خطوطا لونية شعرية. من هنا، صدم الفنانون والمشاهدون الذين

زاروا المعرض؛ إذ شعروا وكأنّ مالفيتش يصرّح لهم أن حتّى الفنانين الطليعيين من مستقبلين وتكعبيين، هم أيضًا أصبحوا قدماء وكلاسيكيين، مقارنة بأعماله الجديدة التي لا تتطوي على أي تمثّل (محاكاة) للواقع، للطبيعة أو حتّى للأحلام والهلوسات، وإنّما على أشكال هندسية فقط: مربعات، ومستطيلات، ودوائر، وصليب ومثلثات، لا غير. وعُلّقت لوحة عنوانها "مربع أسود على خلفية بيضاء" (وحرّفا: مربع أسود رباعي الزوايا فوق خلفية بيضاء) في زاوية الحائطين المتجاورين، قريبًا من السقف لكي تبرز أكثر وكأنّها أيقونة قديس.

هناك نادرة تتعلّق بمالفيتش: إذا كان رسام النهضة باولو أوتشيلو قضى ليلاليه في؟ ليكتشف قوانين المنظور، فإن مالفيتش قضى ليلاليه بلا أكل أو شرب، لتدمير المنظور. ذلك أنّه بعد أن بقي صافنًا أمام لوحة كان يعمل عليها، لم تعجبه الأشكال المرسومة عليها، أدخل فرشاته فجأة في اللون الأسود وأخذ يغطّي كلّ ما كان مرسومًا في اللوحة إلى أن انتهى أمام مربع أسود يتوسط سطح اللوحة. ف شعر عندئذ أنّ أيقونة حديثة قد ولدت كنافذة على عالم تصويري جديد. فهذه اللوحة تمثّل مفتاح التحرّر الذي يدعو إليه مالفيتش: "كلّ رسم الأمس واليوم وما قبل السوبرماتية، نحنًا وأدبًا وموسيقى، كان عبدًا لأشكال الطبيعة، وبالتالي كان ينتظر أن يتحرّر لكي يعبر عن نفسه بلغة ملائمة". ووفق بعض معاصريه، سمّى مالفيتش مربّعه الأسود هذا "الوليد القيصري" مشيرًا إلى المسيح! لكنه شرح، في كتالوغ المعرض، معنى وضع اسم للوحة: "بإطلاق أسماء على بعض اللوحات، لا أريد أن أظهر أنّه يجب علينا البحث عن أشكالها، وإنّما أردت أن أبين أنّ الأشكال الحقيقية تم اعتبارها من قبلي ككومة من الكتل اللاتشبيهية، واعتبارا منها تم خلق لوحة تصويرية ليس لها علاقة بالطبيعة".

تتميز السوبرماتية بمرحلتين: المرحلة الأولى (١٩١٥-١٩١٨)، هي السوبرماتية، والرسم هذا يقوم على ثورة جذرية في عمق الفن التصويري. كتب موضحاً: "إنّ سطح اللوحة الذي كَوّن المربع كان مصدر السوبرماتية، واقعية اللون الجديد بصفته إبداعاً لا تشبيهاً". فهو يريد التخلّص من عبء تمثّل مواضيع، أشياء متعارف عليها (تفاحة، ووجه، ومنظر، ونافذة... إلخ). ذلك أنّ الشيء الوحيد الذي يمكن لفن السوبرماتية تمثّله هو وسائل الفن فقط، فهو يستغل بشكل خاص العناصر الهندسية (خط، ومربع، ودائرة، ومستطيل، ومثلث، وصليب...)، والكتل، والألوان وينتج قطعة مع تاريخ الرّسم الذي لم يرم، لقرون، سوى إلى محاكاة الطبيعة وتقليدها ليكون شَبَهاً. والمرحلة الثانية هي: السوبرماتية الخالصة حيث يتخلّص من اللون لأنّه "ما زال يعكس العالم ويتمثّله"، فيختار انعدام اللون الأبيض، فولدت لوحته الشهيرة: "مربع أبيض على خلفية بيضاء". في الحقيقة، إنّ أعمال مالفيتش في كلتا مرحلتها تطرح تعريفاً أونتولوجياً للرسم السوبرماتي يُعتبر نظام دلالة مستقلاً بذاته، ذاتي النقد ومكتفياً بذاته. إنّ بناء هذا النظام الذي يكون فيه اللون والشكل العناصر التركيبية العملية، يؤدي إلى ممارسة مالفيتش السوبرماتية الخالصة التي لا تشوبها أي شائبة لونية أو سردية، بل وإلى عمله النظري الذي خصص معظم وقته له بعد أن هجر الرسم، "الريشة المنتفشة"! مما ستثير نظرياته حنق الرسّامين المرتدين على السوبرماتية لصالح مجموعة البنّائين، لأنّه لم يترك لهم سوى هامش ضئيل لا يكفي لاسقاطاتهم التمثيلية.

عندما سُئل مالفيتش، كيف ابتكر هذا النظرية الفنية الجديدة، أجاب: "لم أبتكر أي شيء جديد. كل ما في الأمر هو أنني لمحت الليل في داخلي، وعندها استشعرت الجِدّة التي أسميها السوبرماتية". والنظرية هذه تقوم على أسس التصميمات الهندسية: الدائرة والمربع واختراق التعدد اللوني إلى اللون الأحادي، حيث تبلغ ذروة النقاء، أو نقطة صفر الرسم، التجريد المطلق: هاوية الكائن!

"إن رسم الشكل المرئي للأشياء"، في نظر مالفيتش، "لا يقودنا إلى مكان ما، مهما عمل الرسّام. فهناك أشياء لا تحصى، وطرائق لوصفها لا تحصى. فليس هناك من وصف يقرّبنا من طبيعة الواقع الحقيقية. إذ بقدر ما نستخدم الأشكال التمثيلية (التموضعية والتشبيهية)، فإن التقدّم صوب الحقيقة الكبرى يُصبح مجرد وهم. إذ دائماً ثمة أشياء أكثر فوق الجبل التالي. والأشياء تشدّ الذهن إلى أشكال العقل المحدودة. فالذهن عاجزٌ عن التقدم مع الأشياء، وقد فشل في إحداث تلك القفزة نحو الواقع الأكبر. لذا على الفنان أولاً أن يمرّ بما كان متروكاً للمشاهد فقط: تبدّل الوعي، حتّى يسمح لإدراك حقيقي أن يُصبح واضحاً على سطح اللوحة مرة أخرى. وهذا يعني أن تبدّل الفنان نفسه، خصوصاً عادته القديمة في النظر إلى الأشياء". وأول الأسلحة لهذا التبدّل الباطني هو الحدس، لكن الحدس ليس بمعناه كمقاربة سلبية مضادة للتفكير، ولا كغريزة. وإنما بمعناه الجديد كمبدأ خلاق نشيط، وهو أمرٌ مشروع.

مالفيتش يُعتبر الرائد الأول في اكتشاف طاقة وعظمة التعبير عن كائنية الفراغ، من أجل الوصول إلى الرّسم المطلق حيث يتحرّر الفنان كلياً من كل مرجع، وزمن أيّ استذكار تمثلي لأشكال محددة المدلول. فالسوبرماتية هي خلق واقع جديد للون؛ تحرير اللون من التلوين، وأن تكون له كينونته، واكتفاؤه الذاتي. وهكذا تكون أشكال السوبرماتية الحياة ذاتها التي تمتلكها أشكال الطبيعة.

لقد اعتمدت في كتابة هذا المدخل على كتابات أندراي ناكوف وترجماته، وعلى دراسات ومداخل جان كلود ماركاديه وتراجمه لأعمال مالفيتش، وعلى "مالفيتش: مقالات مختارة" التي أشرف على إعدادها بالإنجليزية تي أندرسون. وقد شرح ماركاديه بأنه من الخطأ ترجمة الكلمة

الروسية bespredmetny بـ inobjectif كما فعل المترجم الإنجليزي، فهذه الترجمة تخلق تشويشاً، فالمقصود في الكلمة الروسية هو: "الخالى من الأشياء، أو بلا أشياء" والمقصود عدم نقل أو تمثّل أي شيء له خاصية موجودة في الطبيعة أو الحياة. لذا اقترح مقابلاً فرنسياً أضمن وأوضح وأقرب إلى المعنى المراد في فكر مالفيتش: non-figuratif، واقترح بدوري مقابلاً عربياً هو "اللاتمّلي". والمقصود هو أنّ الفنان الكلاسيكي وحتى الحديث، عادة ما يحاول أن يتمثّل الشيء الموجود في الطبيعة، فإذا أراد أن يرسم لاعب كرة قدم، فإنه يحاول أن ينقل بصمة لاعب كرة القدم، وجهه، وجسده، والكرة والساحة، بينما السوبرماتي لا يحاول نقل/ إعادة إنتاج رجل يلعب كرة القدم. وإنما يخلق حركة اللاعب بكرة القدم، عبر توزيع أشكال هندسية. فالحركة، في نظر مالفيتش، تعتبر أساس الفن السوبرماتي (فن اللاتمّلي لمواضيع ذات دلالات محددة). حيث كل واقع فيزيائي يتحول إلى حركة، والحركة هي أصل كل شيء.

من التكعيبية والمستقبلية إلى السوبرماتية: واقعية تصويرية جديدة

١: العقل للفنان هو قيد محكوم بالأشغال الشاقة، لذلك أتمنى لكل الفنانين أن يفقدوا عقولهم.

صفر - عشرة

عندما نفقد عادة رؤية الزوايا الصغيرة للطبيعة، فينوس فاحشة أو صور العذراء، متمثلة في اللوحة، عندها إذن، سنرى العمل التصويري لا غير.

غدت صفر الأشكال، وانتشلت نفسي من دوامة فضالات الفن الأكاديمي.

لقد أزلتُ طوق الأفق وخرجت من دائرة الأشياء، من طوق الأفق الذي ينغلق فيه الرسام وأشكال الطبيعة.

فهذا الأفق اللعين كلما يكتشف أشياء دائماً جديدة، فإنه يُبعد الفنان عن هدف الغاية.

لا ينخدع، لدى الفنان، سوى جبن الوعي وفقر القوى الخلاقية، مما يؤسسان فنهما على أشكال الطبيعة خوفاً أن يُحرما من الأسس التي أقام عليها الوحشي والأكاديمي فنهما.

إن إعادة إنتاج الأشياء وزوايا الطبيعة الصغيرة المفضلة، فهي أشبه بلبس ينظر بإعجاب إلى رجليه المقيدتين.

الفنانون البلاء والعجزة لا غير، يخفون فنهم بحجة الإخلاص.

في الفن، المطلوب هو الحقيقة وليس الإخلاص.

من أجل الثقافة الفنية الجديدة، تتلاشى الأشياء كالدخان، والفن يتجه صوب الغاية في ذاتها؛ الإبداع، صوب السيطرة على أشكال الطبيعة.

## ٢: الإنسان المتوحش ومبادئه

كان الإنسان المتوحش أول من وضع مبدأ الطبعوية، وذلك بتشكيل نقطة وخمس عيدان. لقد حاول تقليد شبيهه.

بهذه المحاولة الأولى، وضع أسس وعي محاكاة أشكال الطبيعة.

من ثم ولدت الرغبة في الاقتراب أقرب ما يمكن من وجه الطبيعة.

وهكذا اتجهت كل جهود الرسام نحو إعادة إنتاج أشكالها الخلاقية.

سجلت رسمة المتوحش الأولى البدائية، بداية الفن التعدي أو فن التكرار.



تعدّدي لأن الإنسان الحقيقي لم يكن قد تمّ اكتشافه بكل رهافة خطوط مشاعره، سيكولوجيته وتشريحه.

لم يرَ المتوحّش صورته الخارجية ولا حالته الداخلية.

فلم يستطع وعيه رؤية سوى تخطيط الإنسان أو الحيوان... إلخ.

وكان تخطيط محاكاة النموذج يتعدّد، بقدر ما كان ما وعيه يتطوّر. وكلّما أحاط وعيه الأنموذج وفهمه، راح عمله يتعدّد أكثر، وتتحسّن تجربته وأهليّته.

لم يتطوّر وعيه إلا في اتجاه واحد؛ صوب خلق الأنموذج وليس في اتجاه أشكال الفن الجديدة.

ولهذا السبب، لم نتمكن من اعتبار تمثّلات (محاكاة) المتوحّش البدائية عملاً فنيّاً.

إن العيوب البشعة في تمثّلاته ليست سوى نتاج ضعف تقني.

فالتقنية، كما الوعي، لم تكن إلا في طريق تطورها.

لذلك لا يمكن اعتبار لوحات المتوحّش فناً.

فالجهل ليس فناً.

فكلّ ما قام به المتوحّش هو أنّه أبان الطريق المفضي إلى الفن فحسب.

وتبعاً لذلك، فإنّ التخطيط البدائي الذي أنجزه المتوحّش كان الهيكل العظمي الذي علّقت عليه دائماً الأجيال كلّ الاكتشافات الجديدة التي عثرت عليها في الطبيعة.

وهذا التخطيط أخذ يتعَدّ باستمرار حتّى ازدهر في العالم القديم، وفي ظلّ عصر النهضة.

وكان أسانذة هاتين الحقيقتين، يتمتّلون الإنسان في شكله الإجمالي، من الناحية الداخلية والخارجية.

وما إن تمّ تجميع الإنسان، حتّى تمّ التعبير عن حالته الداخلية.

إلا أنّ رغم مهارتهم الفائقة، فإنهم لم ينتهوا من فكرة المتوحش: انعكاس النموذج على اللوحة، كما على سطح المرأة.

ومن الخطأ الاعتقاد أنّ عصرهم بلغ ازدهاره الأكثر تألقاً، وأنّ على الجيل الشاب أن يطمح بأيّ ثمن كان، إلى هذا المثال. إنها لفكرة خاطئة.

فهي تبعد القوى الشابة عن مجرى الحياة الحالي، وبالتالي تشوّهها. فأجسادهم تنتقل في الطائرات، في حين أنّ أروية نيرون والرسام تيّنان العتيقة تحجب الفن والحياة.

وهذا هو السبب في عدم قدرتهم على ملاحظة الجمال الجديد لحياتنا المعاصرة.

وإنهم لا يستطيعون رؤية الجمال الجديد لحياتنا الحديثة.

إذ إنّهم يحيون بجمال القرون الماضية.

ولهذا السبب أيضاً أنّ الواقعيين والانطباعيين والتعكيبين والمستقبلين والسوبرماتيين كانوا غير قابلين للفهم.

فهؤلاء الرسامون نبذوا أروية الماضي، وصعدوا إلى الحياة الحديثة عاثرين على جمال جديد.

وأقول:

ما من غرفة تعذيب من غرف الأكاديمية ستصمد أمام زمن سائر.  
الأشكال تتحرك وتتوالد، ونحن نقوم باكتشافات جديدة.  
وما نكتشفه لا يمكن ستره.

ومن السخف إجبار عصرنا على الدخول في الأشكال العتيقة للأزمنة  
الغابرة.

لا يمكن لجوف شجرة الماضي احتواء مجرى الحياة، وصروحها  
الضخمة.

كما في الأمور التقنية:

فمثلاً أننا لا نستطيع استخدام السفن التي كان عرب القرون الوسطى  
يركبونها، ففي الفن أيضاً يجب علينا أن نبحث عن أشكال تتجاوب والحياة  
الجديدة.

إن تقنية عصرنا تتقدم أكثر فأكثر، أما على صعيد الفن فإنهم يبذلون  
قصارى جهدهم لكي يتراجع أكثر فأكثر.

لذلك إن الذين يتابعون زمنهم هم أكثر تفوقاً، وعظمة وأكثر قيمة.

إن واقعية القرن العشرين أعظم بكثير من الأشكال المثالية لمشاعر  
وعواطف النهضة والإغريق الجمالية.

فنانو روما والإغريق، الذين تعلموا التشريح الإنساني وكانوا قد قدّموا  
إلى حد ما تمثلاً واقعياً، كانوا مقموعين بالذائقة الجمالية، وكانت واقعيّتهم  
مدهونة ومبودة بمساحيق الذائقة الجمالية.

حيث الخطوط المثالية وأناقة الألوان.

فالذائقة الجمالية أبعدتهم عن واقعية الأرض، وأدت بهم إلى طريق  
المثال المسدودة.

كانوا يستوسطون الرسم لتزيين لوحاتهم.

وكانت معارفهم المستعارة من الطبيعة، محبوسةً في محترفاتهم المغلقة  
حيث كانوا يفبركون اللوحات طوال قرون عديدة.  
ولهذا كان فنهم قد تَوَقَّفَ.

أغلقوا وراءهم الأبواب، وبهذا قطعوا كل صلة بالطبيعة.  
ويجب اعتبار اللحظة التي أسبغوا فيها الكمال المثالي على الشكل،  
بمثابة سقوط للفن الحقيقي.

إذ كان على الفن أن يمضي صوب التعقيد، لا صوب الاختزال أو  
التبسيط.

إن تمثال "فينوس دي ميلو" لهو أنموذج ملموس لهذا التدهور، فهذه  
ليست امرأة حقيقية، وإنما محاكاة ساخرة.

تمثال مايكل أنجلو "داود"، يا للفظاعة:

رأسه وجذعه يشبهان تلصيق شكلين متعارضين؛ رأس وهمي وجذع  
حقيقي.

كل أسياذ فن عصر النهضة كانوا قد توصلوا إلى نتائج عظيمة في  
التشريح.

لكنهم لم يحققوا بصمة الجسد الحقيقية.

رسمهم لا يولد الجسد ومناظرهم لا تعيد إنتاج الضوء الحي على الرغم من أنه بالإمكان رؤية تعرقات مزرقّة في أجساد الشخصيات التي كانوا يرسمونها.

إنّ الفن الطبيعي لهو من أفكار المتوحش، الطموح لإعادة إنتاج ما هو مرئي، لكن ليس لخلق شكل جديد.

إنّ إرادة المتوحش الخلاقة كانت جنينية، لكن انطباعاته كانت أكثر تطوراً، وهذا هو السبب الذي كان وراء استنساخ الواقعي.

كما يجب ألا تُعتبر هبة الإرادة الخلاقة بأنها كانت متطورة لدى الكلاسيكيين.

فإنّنا لا نرى في لوحاتهم سوى تكرارات لأشكال الحياة الحقيقية في سياق أكثر غنى مما لدى السلف المتوحش.

كما لا يمكننا أيضاً اعتبار تشكيل اللوحة إبداعاً، لأنّ توزيع الصور يعتمد، في معظم الحالات، على الموضوع: موكب الملك، والمحكمة... إلخ فالملك والقاضي يحددان، في اللوحة، سلفاً أماكن أناس من المرتبة الثانية. ناهيك عن أنّ التشكيل يعتمد على أسس جمالية محضة لتوزيع متناغم. مثلاً أنّ توزيع الأثاث في غرفة ليس عملية إبداع.

من شدة استنساخ أو استشفاف أشكال الطبيعة، رحنا نغذي وعينا بفهم زائف للفن.

إذ توهمنا البدائيين مبدعين.

والكلاسيكيون كانوا أيضاً.

وَضَع عشرين مرةً القَدَح نفسه كان هو أيضًا إبداعًا.

إِنَّ الفن، كإمكانية لإعادة إنتاج، على اللوحة، ما نرى، سَمِيَ إبداعًا.  
يا ترى، هل سيكون وضع سماور على الطاولة، إبداعًا أيضًا؟  
أعتقد العكس من ذلك.

إِنَّ تَمَثُّل أشياء حَقِيقَةٍ على اللوحة هو ليس أكثر من فن استتساخ ماهر.  
هناك فارق كبير بين فن الخلق وفن التقليد.

أَنْ تَبْدَع يعني أَنْ تَحْيَا، أَنْ تَخْلُق إلى الأبد أشياء دائمة جديدة.

فَحَتَّى لو وزَعْنَا الأثاث في الغرف، فهذا لا يَكْبُر من حجم الغرف  
ولا يعطيها شكلًا جديدًا.

وَحَتَّى لو حاول الرَّسَّام رسم مناظر في ضوء القمر، أَبْقَار تَرَعَى،  
وغروب الشمس، فَإِنَّا لَنْ نحصل سوى على الأبقار نفسها، وغروب الشمس  
نفسه. فقط على نحو أسوأ.

ومع هذا، فَإِنَّ عبقرية الرَّسَّام يَتِم تَقْيِيمُهَا بعدد الأبقار التي يرسمها  
في اللوحة.

الرَّسَّام يمكن أَنْ يَكُونَ خَلَّاقًا عندما لا تكون لأشكال لوحاته أى علاقة  
بالأنموذج.

فالفن هو القدرة على خلق بناء، لا يقوم على تبادل الشكل واللون، ولا  
على أسس جمالية في التشكيل، وإنما على أسس الثقل، السرعة واتجاه  
الحركة.

يجب إعطاء الأشكال حياة وحق الوجود الفردي.

الطبيعة لوحة حيّة وقد نعجب بها.

نحن قلب الطبيعة النابض.

نحن بنيان هذه اللوحة الحيّة الضخمة، القيم.

نحن دماغ الطبيعة الحيّ الذي يطيل حياتها.

إنّ تقليدها، وتكرارها، لهو سرقة، ومقلّدها لصّ، إنّه عديم الكفاءة هذا الذي لا يعطي شيئاً، لكنه يُحبُّ أن يأخذ الأشياء، ويقول إنّها ممتلكاته. تزيف.

نذّر الفنان لأنّ يكون خلاقاً حرّاً، لا نهاباً حرّاً.

أعطيت للفنان موهبةً علّه يعطي الحياة حصته من الإبداع وليعجل من مجرى الحياة السلس، في الإبداع المطلق فقط، سيحصل الفنان على حقوقه.

وهذا ممكن عندما نحرّر كلّنا الشكّل الفني من الفكرة البرجوازية الصغيرة حول الموضوع، ونعلّم وعينا على عدم رؤية كلّ شيء في الطبيعة كمواضيع وأشكال حقيقيّة، وإنّما ككتل مادية يجب منها أن تُصنع أشكالٌ ليست لها أى علاقة بالطبيعة.

وعندها تختفي عادة رؤية، في اللوحات، عذارى قديسات أو فينوس مع كيوبيد سمين لعوب.

إن ما له قيمة بذاتها في الإبداع التصويري هو اللون والنسيج، إنّهُ الجوهر التصويري، لكن هذا الجوهر كان يقتله دائماً الموضوع.

ولو كان رسامو عصر النهضة قد اكتشفوا سطح اللوحة لكانت أكثر نفوقاً ولكانت لها قيمة أكبر من أى عذراء أو جيوكندة.

فأي خماسي أو سداسي لو نُحِتَ، لكان نحتًا أكثر تفوقًا من تمثالي  
"فينوس دي ميلو" و"داود".

مبدأ المتوحش هو أن يخلق فنًا يستنسخ الأشكال الحقيقية للطبيعة.  
وفي محاولة لتقليد الشكل الحي في اللوحة، فإنهم أعادوا إنتاج  
صورته الميتة.

فالحَيُّ اختزل إلى حالة ساكنة، وميتة.  
أخذوا كل ما هو حي، ونابض، وثبتوه على اللوحة مثلما تُثَبَّت  
الحشرات في علبة مُجمَع.

وكان هذا يسمى في مفهوم الفن زمن البليبة.  
فحين كان عليهم أن يخلقوا، فإنهم استنسخوا، وعوضا عن أن يحرروا  
الأشكال من المعنى والمضمون، فإنهم راحوا يثرونها زينة بهذا العبء.  
كان عليهم أن يرموا هذا العبء، لكنهم شدوه حول عنق الإرادة الخلاقة.  
إن فن الكلمات، والرسم، والنحت، كان أشبه بجمل متقلٍ بخليط من  
الجواري، والأمراء والأميرات.  
كان الرسم ربطةً عنق على قميص مُنَشَى لرجل مهذب، والمشدَّ  
الوردي لشدة البطن.

الرسم كان الجانب الجمالي من الموضوع.  
لكن لم يكن أبدًا نفسه، غايةً بذاتها.  
كان الرّسامون موظفين رسميين، يقومون بجرده لممتلكات الطبيعة،  
هواة لتجميع نماذج الحيوان والحشرات، والنباتات وعلم الآثار.



في أيام ليست بعيدة منّا، شَغَلَ الشبابُ أنفسهم بالخلاعة، فحولوا الرّسم إلى كل شيءٍ متهتك لا خير فيه.

لم تكن هناك أى محاولة لإنجاز رسمٍ بحثٍ، خالٍ من خاصيّات الحياة الحقيقية.

لم تكن هناك واقعية الشكل التصويرية من أجلها هي، لم يكن هناك خلق.

الواقعيون الأكاديميون هم آخر المنحدرين من المتوحش.

إنهم هم الذين يجولون بثياب الماضي البالية.

وثانيةً، كما من قبل، ألقى بعضهم عنه هذا الثوب الوسخ، وبإعلانهم المستقبلية، فإنهم أعطوا تجار خرق الأكاديمية صفعة على الوجه.

عندما راح المستقبليون، بحركة جبارة، يدقّون على الوعي كما على مسامير لغرزها في حائط صخري.

لإخراجكم من أقبية الموتى إلى سرعة عصرنا.

أوكدّ لكم بأنّ كلّ الذين لم يسيروا في طريق المستقبلية، كمظهر الحياة الحديثة، فإنهم مدانون بالزحف إلى الأبد على القبور القديمة وبالتغذي على فضلات الأزمنة الغابرة.

كشفت المستقبلية عن "جذّة" الحياة الحديثة: جمال السرعة.

وبفضل السرعة، فإننا نتقدم بسرعة أكثر.

ونحن الذين كنّا مستقبلين بالأمس، لقد وصلنا عبر السرعة إلى أشكال جديدة، وعلاقات جديدة مع الطبيعة والأشياء.

وصلنا إلى السوبرماتية بعد أن نبذنا المستقبلية كدهليز سيمر من خلاله، أولئك الذين تخلفوا.

لقد هجرنا المستقبلية، ونحن، الأكثر جرأة، "بصقنا" على محراب فنها.

ألا يستطيع الجبناء البصق على أصنامهم؟

كما فعلنا بالأمس!!!

أقول لكم إنكم لن تروا الجمالات والحقيقة الجديدة ما لم تصمموا على أن تبصقوا.

كلّ الفنون التي كانت قبلنا ما هي إلا صديرات عتيقة غيرها كما تغيرون التتورة، بالضبط.

وعندما ترمونها، فإنكم تشترون أخرى.

لماذا لا ترتدون ملابس جدّاتكم، أنتم الذين لا تتمالكون أنفسكم إعجاباً بصورهن المُكحلة؟

كلّ هذا يبرهن على أن جسدكم يعيش في العصر الحالي، في حين أن روحكم ترتدي صديرة جدّاتكم.

لهذا السبب تقدرون رسامين مثل سوموف وكوستوديف ورثاين آخرين.

أما أنا، فإني أكره هذا النوع من تجار سقط المتاع.

في الأمس، كنّا ندافع عن المستقبلية، مرفوعي الرأس افتخاراً.

اليوم، نحن فخورون بالبصق عليها.

وأصرّح بأنّ الذي غطينا بالبصاق، سيُقبل.

ابصقوا أنتم أيضاً على الأسماك العتيقة واكسوا الفن بالجديد.

لم نرفض المستقبلية لأنّ الدهر أكل عليها وشرب، وأنّ نهايتها اقتربت. كلا. إنّ جمال السرعة الذي اكتشفته خالداً، وسيكتشف الكثيرُ فيها الجديد.

وبما أننا نجري نحو هدفنا، بفضل سرعة المستقبلية، فإنّ الفكر يتحرك بسرعة، وهذا الذي يجد نفسه ما يزال في المستقبلية، فإنّه أقرب إلى هذا الهدف وبعيد جداً عن الماضي.

إنّ عدم تفهمكم لهو شيء طبيعي جداً، فهل يمكن لراكب عربة أن يفهم انفعالات وانطباعات هذا الذي يسافر بالقطار السريع أو يشق الفضاء؟

فكيف لإنسان، يركب عربة يجرها حصان واحد، أن يفهم تجارب وانطباعات شخص يسافر في قطار سريع أو يطير في الفضاء؟  
الأكاديمية قبو متعفن حيث يجلدُ الفنُ نفسه.

إنّ الحروب الكبرى والاختراعات العظيمة، والانتصار على الفضاء وسرعة التّنقّل، والهواتف والتلغرافات، والبوارج... كلّ هذا يُعبّر عن سيادة الكهرباء.

وفي أثناء ذلك، يرسم فنانونا الشباب تماثيل نيرون ومحاربين رومان نصف عراة.

المجد للمستقبلين الذين حظروا رسم أفخاذ النساء والصور الشخصية والقيثارات في ضوء القمر.

لقد أنجزوا خطوة هائلة إلى الأمام، لقد رموا اللحم، ومجدّوا الآلة.

اللحم والآلة هما عضلنا الحياة، فهما الجسمان اللذان يسيران الحياة.

هنا عالمان يتقاربان  
عالم اللحم وعالم الحديد.  
كلا الشكلين وسيلة العقل الانتفاعي.  
من اللائق أن نضيء موقف الرسّام تجاه أشكال أشياء الحياة.  
فالرسّام ظلّ إلى الآن يمشي وراء الموضوع.  
وعلى النحو ذاته، تلاحق المستقبلية الجديدة آلة السباق المعاصر.  
هذان الفنّان، القديم والجديد (المستقبلية)، هما ما وراء الأشكال  
المتراكضة.  
سؤال يطرح نفسه: هل سيضع الفن التصويري هدفاً له يبرّر وجوده  
الخاص به؟  
كلا.  
لأن في مجازاة شكل الطائرات أو السيارات سنظل دائماً في انتظار  
أشكال جديدة تطرحها الحياة التّقنية.  
وثانياً:  
وبسبب ملاحقة شكل الأشياء، فإننا لا نستطيع الذهاب إلى الرّسم كغاية  
بذاته، إلى الإبداع الفوريّ.  
سيبقى الرّسم وسيلةً لإعادة إنتاج أشكال الحياة هذه أو حالتها تلك.  
لم يحظر المستقبليون رسم العري من أجل تحرير الرّسم المتحرر  
أو الكلمة، لكي يتجها صوب الاستقلالية.  
وإنما بسبب تغيّر في جانب الحياة التّقني.

إنّ الحياة الفولاذية، والآلية، وهدير السيارات، وبريق المصابيح الكهربائية، ودمدمة مراوح الطائرات... كلّ هذا أيقظ الرّوح التي تختنق في دياجير العقل الكهل، ماضيةً إلى ملتقى طرق السّماء والأرض.

لو كان الرّسامون كلّهم قد رأوا تقاطع هذه الطرق السّماوية، لو احتضنوا هذا السّباق المذهل وتشابكات أجسادنا بسحب السّماء، لما كانوا قد رسموا الأفعوان.

لقد أوحى ديناميكية الحركة بفكرة تشجيع ديناميكية الرّسم التشكيلي. غير أنّ جهود المستقبلين لإعطاء رسم تشكيلي خالص، باءت بالفشل. لم يستطيعوا التحرر من تمثّل الأشياء، مما كان سيجعل مهمتهم أسهل. فبعد أن أزالوا إلى النصف عن حقل اللوحة العقل، هذا الورم الصلب، عادة رؤية كل شيء بشكله الطبيعي، فإنهم نجحوا في تشكيل لوحة الحياة الجديدة، لوحة الأشياء الجديدة. لكن لا شيء آخر.

وفي نقل الحركة، تمّ تلاشي كمال الأشياء، مثلما اختفت أجزاؤها الومضة وسط الأجساد المتراكضة. وفي تشكيلهم لأجزاء الأشياء وهي تمر راکضة، فإنهم مجبرون على إعادة إنتاج انطباع الحركة.

ولإعادة إنتاج حركة الحياة المعاصرة، يقتضي العمل مع أشكالها.

وهذا هو ما جعل وصول الرّسم إلى هدفه أمراً صعباً.

لكن مهما يكن من أمرها، عن وعي أو غير وعي، من أجل الحركة أو لإعادة إنتاج الانطباع، فإنّ كمال الأشياء قد تبدّل.

وفي هذا الكسر، وفي تبدّل الكمال هذا، يكمن المعنى المستتر الذي قد أخفاه الهدف الطبيعي.

لم يكن في عمق هذا التهديم، مبدئيا الإعراب عن حركة الأشياء، وإنما دمارها، من أجل الجوهر المحض تصويري، أي الانضمام إلى الإبداع اللاتملي.

إن تغير الأشياء السريع قد صدم المستقبلين - الطبيعيين، لذا راحوا يبحثون عى وسيلة لإعادة إنتاجها.

فرسم اللوحات المستقبلية التي ترونها ولد من اكتشاف النقاط على سطح اللوحة، حيث كان وَضْعُ الأشياء الحقيقية، حين تتفصل بعضها عن بعض أو تلتقي، أعطى مهلةً لسرعتها القصوى.

يمكن اكتشاف هذه النقاط، بشكل مستقل عن القانون الفيزيائي للطبيعة وللمنظور.

وهكذا نرى الغيوم، والخييل، والعجلات، وأشياء أخرى متنوعة، تظهر، في الرسوم المستقبلية، بأوضاع لا تطابق الطبيعة.

صار لحالة الأشياء أكثر أهمية من جوهر الأشياء ومعناها.

ها نحن نرى صورة غير عادية.

نظام الأشياء الجديد يجعل العقل يجفل.

العوام يصرخون ويبصقون احتقارًا، الناقد يهجم على الفنان ككلب خرج من منفذ.

عيبٌ عليهم!

برهن المستقبليون على إرادة هائلة لكسر عادات الأدمغة الشائخة، لانتزاع الجلد المتصلب من الأكاديمية، وللبصق في وجه التفكير السليم.

وبعد أن نبذ المستقبلون العقل، فإنهم نادوا بالحدس بصقته عنصرًا شبه واعي. لم يبدعوا لوحاتهم اعتبارًا من أشكال الحدس شبه الواعية، وإنما بتوظيف أشكال العقل الانتقاعي.

وبالتالي، يعود الفضل إلى الشعور الحدسي، اكتشاف الاختلاف بين الحياتين فقط؛ حياة الفن القديم وحياة الفن الجديد.

نحن لا نرى العنصر شبه الواعي في تشكيل اللوحة نفسه.

بالأحرى، إننا نرى التدبير الواعي للتشكيل.

نرى حشدًا من الأشياء في اللوحات المستقبلية، إنها متناثرة على سطح اللوحة بتوزيع غير طبيعي حيائيًا.

تكديس الأشياء هذا لم يتأت عن الشعور الحدسي، وإنما من انطباع بصري محض، بينما تصميم، وتشكيل اللوحة، مدبر لإعطاء هذا الانطباع. وشعور ما وراء الوعي تمت إزالته.

وبناء على ذلك، فإننا لا نمتلك أي شيء حدسي خالص في اللوحة.

فحتى جمال اللوحة، إذا عثرنا عليه، يتأتى هو أيضًا من ذائقة جمالية.

لدي شعور أن على الحدسي أن يكشف عن نفسه في أشكال غير واعية ومن دون استجابة.

وأعتقد أنه من الضروري فهم الحدسي في الفن كغاية شعور البحث عن الأشياء؛ فالحدسي كان يتبع طريقًا واعيًا كليًا، شاقًا طريقه، بعزم، في الرسام.

( يتشكل على نحو ما مستويان واعيان يتقاتلان بينهما ).

لكن الوعي المعتمد على تعليم العقل الانتقاعي لم يستطع أن يتوافق مع الشعور الذي أدى إلى تدمير التمثّل.

لم يفهم الفنان هذا الهدف، وبخضوعه لهذا الإحساس، خان العقل وشوه الشكل.

إنّ لإبداع العقل الانتقاعي وجهة محددة.

أما الإبداع الحدسي، فليس له وجهة نفعية. فحتّى الآن، ليس لنا كشف لهذا الحدسي في الفن.

فكلّ اللوحات تسير خلف أشكال النظام الانتقاعي الخلاقة، كلّ اللوحات الطبيعية لها الشكل عينه الموجود في الطبيعة.

على الشكل الحدسي أن ينبثق من لا شيء.

مثمّا يبتكر العقل، من لا شيء، أشياء للاستخدام اليومي، ويتقنها.

لهذا تبدو أشكال العقل الانتقاعي أكثر تفوقاً من أيّ محاكاة تعرضها اللوحة.

أكثر تفوقاً لأنها حيّة، لأنها تخرج من المادة التي أعطيت هيئة جديدة لحياة جديدة.

هنا الألوهة التي تأمر الكريستال بأن يأخذ شكل وجود آخر.

هذه معجزة.

لابد أن يكون ثمة معجزة في الإبداع الفني أيضاً.

أما الواقعيون فعندما ينقلون إلى لوحاتهم أشياء حيّة، فإنهم يحرمونها من حياة الحركة.

وأكاديمياتنا ليست مكرّسة لرسم الحياة، وإنما لرسم الموت.



حتى يومنا هذا، كان يُملَى على الشعور الحدسي بأنّ يستخرج أشكالاً جديدة دائماً، لا أعرف من أى هاوية بعيدة الغور، للمجيء بها إلى عالمنا. لكن ليس هناك أيّ برهان على هذا في الفن، ومع ذلك فلا بد أنه موجود. لدي شعور أنّ هذا البرهان يوجد الآن بهيئة حقيقية وواعية كلياً. على الرسّام أن يعرف ماذا، ولماذا تحدث الأشياء في لوحاته. سابقاً كان الفنان يعيش في حالة مزاجية معينة؛ كان ينتظر طلوع القمر، وحلول الغسق، ويضع مِظَلَّات خضراء على المصابيح، وكل هذا كان ينغمّ مزاجه كالكمّان. لكن عندما يُسأل لماذا هذا الوجه مُنهك، أو أخضر، لا يستطيع إعطاء جواب مضبوط.

"أريده هكذا، أنا أحبه هكذا".

وفي نهاية الأمر، ننسب هذه الرغبة إلى الإرادة الحدسية. وبالتالي، فإنّ الشعور الحدسي لا يعبر عن نفسه بوضوح. وفي هذه الحالة، يجد نفسه ليس في حالة شبه واعية فقط، وإنما كذلك في حالة غير واعية كلياً. كان تشوشُ هذه المفاهيم ينعكس في اللوحات. واللوحة كانت نصف واقعية، نصف مشوهة. لكوني فناناً، فإنّني من الواجب عليّ أن أعرف لماذا في لوحاتي وجوه الناس مرسومة باللون الأخضر أو بالأحمر. الرسم والألوان والصّبغ، كامن سلفاً في داخل جهازنا العضوي. وانفجاراته تفيض أحياناً بالعظمة والاستلزام.

فهي تلون نظامي العصبى.

ولونها يحرق دماغي.

لكن الألوان كان قد كتبها التفكير السليم، واستعبدها. ثم وهنت روحها وماتت.

وعندما تنتصر روح الألوان على التفكير السليم، فإن الألوان تسيل فوق شكل الأشياء الواقعية الذي تكرهه.

الألوان نصّجت، لكن شكلها لم ينضج في الوعي.

لهذا السبب كانت الوجوه حمراء، وخضراء، وزرقاء.

لم يكن هذا سوى دليل شيء قريب الحدوث يفضى إلى إبداع أشكال في اللوحة، أشكال كانت غاية بذاتها.

حاليًا، يجب إعطاء الجسم شكلًا، وهيئة حية في الحياة الحقيقية.

لكن هذا سيتحقق عندما تخرج الأشكال من كتلة اللوحة، أي عندما تولد ولادة الأشكال النفعيّة.

فهذه الأشكال لن تكون تكرارًا لأشياء حية في الحياة، وإنما ستكون هي نفسها الأشياء الحية.

إن سطح لوحة ملون لهو شكل حيّ وحقيقي.

إن الشعور الحدسي يتحوّل الآن إلى وعي، وهو ليس شبه وعي.

بل على العكس من ذلك، كان دائمًا واعيًا، إلا أن الفنان كان عاجزًا عن شرح متطلبات هذا الشعور.

إنَّ أشكال السوبرماتية، أو الواقعية التصويرية الجديدة، تثبت أنَّ الأشكال التي وجدها العقل الحدسي كانت قد تكونت من لا شيء. والمحاولة التي نَمَت لتشويه الشَّكل الحقيقي وكسر الأشياء، في التكعيبية، كان لها هدف واحد؛ هو إدخال الإرادة الخلاقة في الحياة المستقلة للأشياء التي ابتدعتها.

### ٣: رسم المستقبلية

إذا أخذنا أي نقطة في الرَّسم المستقبلي، سنكتشف فيها إمَّا شيئاً يرحل منها أو يصلها، وإمَّا نقطةً فضاء مغلق.

لكننا لن نجد سطحاً مستويًا مستقلاً، وحرًا؛ فالرَّسم، هنا لا شيء سوى معطف خارجي للأشياء.

وكان كلَّ شكلٍ للشيء تصويريًا بقدر ما كان شكله ضروريًا لوجوده، وليس العكس.

يعتبر المستقبليون ديناميكية الرَّسم التشكيلي لها أهمية أولوية في الرَّسم؟

ولفشلهم في تدمير التمثِّل (المحاكاة)، فإنهم لا يحققون سوى ديناميكية الأشياء فقط.

لذلك فإنَّ الرسوم المستقبلية، وكلَّ رسوم الماضي، يمكن اختزالها من عشرين لونًا إلى لون واحد ومع هذا تبقى محافظة على تأثيرها.

لوحة الرسام ربين: "إيفان الرهيب" يمكن أن تُحرم من اللون ومع ذلك سيكون لها وقَّع الرعب ذاته كما مع اللون.

سيواصل الموضوع في قتل اللون، ولن نلاحظ ذلك أبدًا.

ثم عندما تكون الوجوه مرسومة بالأخضر أو الأحمر، فإنها تقتلُ إلى حد ما الموضوع، واللون يصبح ملحوظاً أكثر. واللون هو ما تحيا به اللوحة، وهذا يعني أنه الأكثر أهمية.

وهنا قد وصلتُ إلى أشكال لونية خالصة.

والسوبرماتية هي فن الرسم الخالص، الذي لا يمكن اختزال استقلاليتَه إلى لون واحد.

يمكن تصوير عدو حصان بقلم رصاص ذي لون واحد، ولكن من المحال تصوير حركة كتل حمراء خضراء أو زرقاء بقلم الرصاص.

(وإذا كانوا يرغبون في أن يكونوا رسامين خالصين، فإن عليهم التخلي عن الموضوع والأشياء).

يشير هذا المطلب من أجل ديناميكية الرسم التشكيلي، إلى الحاجة إلى أن تتبثق الكتلة في الرسم من الشيء، وأن تذهب صوب استقلالية اللون، وصوب سيطرة الأشكال التصويرية سعياً إلى هدف في ذاته بالنسبة إلى المضمون والأشياء، صوب السوبرماتية التي لا تتمثل مواضيع (محدودة المدلول)، الواقعية الجديدة في الفن، صوب إبداع مطلق.

عبر أكاديمية الأشكال، تذهب المستقبلية إلى ديناميكية الرسم.

جهود الاثنين تقضي إلى السوبرماتية في الرسم.

إذا تفحصنا الفن التكعيبي وتساءلنا: ما الطاقة في الأشياء التي دفعت الشعور الحدسي إلى النشاطية؟ فإننا سنرى أن للطاقة، في الرسم، دوراً ثانوياً.

فالشيء ذاته وكذلك جوهره وغرضه ومعناه، وكمال تمثلاته (كما كان التكعيبيون يعتقدون)، كلُّ هذا كان أيضا ليس ضرورياً.

كنا نعتقد، حتى الآن، أن جمال الأشياء تمّ الحفاظ عليه عندما كان يعاد إنتاج الأشياء بشكل كامل في اللوحة، حينئذ في الخشونة أو في تبسيط الخطوط، نرى جوهرها.

ولكن انتبهنا إلى أن الأشياء تتطوي على وضعية أخرى تكشف لنا أكثر جمالها الجديد.

أي: اكتشف الشعور الحدسي، في الأشياء، طاقة التنافرات الحاصلة لقاء شكلين متعارضين.

للأشياء مجموعة من العناصر الزمنية. مظهرها متنوّع، وتبعاً لذلك رسمها أيضاً.

وكل مظاهر زمن الأشياء والاستقلال الذاتي (حلقات النمو) هذه، تصبح أكثر أهمية من جوهرها ودلالاتها.

لقد تبنّى التكعيبيون هذه المظاهر الجديدة واستخدموها كوسائل لتكوين لوحاتهم.

ثم إنَّ هذه الوسائل كانت مركّبة بطريقة بحيث ينتج التأثير المفاجئ، الحاصل نتيجة لقاء شكلين، تناقضاً ذا توتر أقصى.

إنَّ سلّم كل شكل لهو اعتباطي.

مما يبرر ظهور أجزاء الأشياء الحقيقية في أماكن لا صلة لها بالواقع.

وببلوغ هذا الجمال الجديد، أو ببساطة الطاقة، حررنا أنفسنا من انطباع كمال الأشياء.

العبء الثقيل أخذ يتصدع على رقبة الرسم.

الشيء المرسوم وفق مبدأ التعكيبية، يمكن اعتباره منتهيًا، عندما تستنفد تناقضاته.

على الفنان أن يحذف كل الأشكال التي تتكرر بوصفها نسخًا.

غير أنه إذا وجد الفنان أن اللوحة توترًا ضعيفًا، فهو حرّ في أن يأخذ أشكالًا معينة من شيء آخر.

نتيجة لذلك في التعكيبية، يلغى مبدأ إعادة إنتاج الأشياء.

اللوحة أنجزت، لكن الشيء لم ينقل.

مما تقدّم نستنتج:

إذا الفنان، طوال آلاف السنوات الماضية، كان يحاول الاقتراب، بقدر الإمكان، من محاكاة الشيء، من نقل جوهره ودلالته، فإنه، في عصرنا، عصر التعكيبية، قد دمر الأشياء بجوهرها ودلالاتها، ومقصدها.

وفوق أنقاضها، نمت لوحة جديدة.

فالأشياء اختفت كدخان، من أجل ثقافة فنية جديدة.

فإن كان لهم أهداف مختلفة، فإن التعكيبية، كما المستقبلية ومجموعة الجوالين، كلهم متساوون تقريبًا من الوجهة التصويرية.

تكوّن التعكيبية لوحاتها اعتبارًا من أشكال الخطوط، ومن مختلف النسيج التصويري، ويدخل فيها الحرف والكلمة يواجهان تنوع الأشكال داخل اللوحة.

إن ما يهم هو قيمتها التخطيطية. وغاية كل هذا هو إحداث التنافر.

وهذا يبرهن على أن أهداف اللوحة هي أقل تأثيراً.  
لكن بما أن بنية هذه الأشكال مشيدة على تشابكها أكثر مما على  
تلوينها، فإن هذا يمكن إنجازَه فقط بالصبغ الأسود والأبيض أو بقلم  
الرصاص.

ونجمل هذه الخلاصة ونقول:

إن كل سطح مرسوم، متحول إلى بروز تصويري ناتئ، لهو نحتٌ  
مصطنع ملون، وكل بروز متحول إلى سطح هو رسم.

كان برهان الإبداع الحدسي، في الفن التصويري، زائفاً، لأن التشوّه  
هو نتيجة المقاومة الداخلية للحدس داخل شكل ما هو حقيقي.

الحدس هو العقل الجديد الذي يخلق أشكالاً على نحو واعي.

لكن الرسام الخاضع للعقل النفعي يقود معركة غير واعية؛ حيث تارة  
يذعن للشيء، وتارة يشوّهه.

غوغان، الذي فرّ من الحضارة، كان يعيش وسط المتوحشين  
وقد وجد عند البدائيين حرية أكثر مما في الأكاديمية، وجد نفسه خاضعاً  
للعقل الحدسي.

كان يبحث عن شيء ما بسيط، ملتوٍ أو فظ.

كان يبحث عن الإرادة الخلاقة.

فإنه، مهما كلف الأمر، لن يرسم الشيء كما كانت تراه عين  
التفكير السليم.

لقد وجد الألوان دون أن يجد الشكل، لم يجد الشكل، ليس لأن الحس  
السليم أراد أن يبرهن له غباء رسم شيء آخر غير الطبيعة.

وهكذا علق قوة الإبداع الكبرى على الهيكل العظمي للإنسان،  
حيث جفت.

عديد من المحاربين، ومن المواهب الجبارة كانوا قد علقوا مواهبهم  
كما نعلق الغسيل على سياج من القضبان.  
كل هذا حبًا بخلاء مُشجّر طبيعي.

لا تتركوا للسلطات أن تعيقنا عن حراسة هذا الجيل الجديد من  
المشاجب التي أحببتها هذه السلطات كثيرًا والتي أدفأتها.  
إن جهود السلطات الفنية لتوجيه الفن في طريق التفكير السليم يخنزل  
الإبداع إلى الصقر.

والشكل الحقيقي مع الناس الأقوياء تشويه.  
التشويه قاده الأقوياء إلى لحظة التلاشي، لكن دون الخروج  
من إطار الصفر.

إلا أنني قد حولت نفسي إلى صفر الشكل وانبثقت من اللاشيء  
إلى الإبداع، هذا بالنسبة إلى السوبرماتية، الواقعية الجديدة في الرسم -  
إلى الإبداع اللاتمتملي، غير المُحاكي.

السوبرماتية هي بداية ثقافة جديدة؛ تم الانتصار على المتوحش،  
كما تم على القرد.

لم يعد هناك حب للزوايا الصغيرة الجميلة، ولا ذاك الحب الذي باسمه  
نخون حقيقة الفن.

المربع ليس شكلًا من أشكال اللاوعي، إنه إبداع العقل الحدسي.



إنه وجه الفن الجديد.

المربع هو المولود الحي المهيّب.

إنه الخطوة الأولى للإبداع الخالص في الفن.

قَبْلَهُ كانت هناك تشويهات ساذجة ونسخ عن الطبيعة.

لقد أصبح عالمنا الفني جديدًا، وخالصًا، ولا تمثليًا؛ لا يتشبه شكلًا له دلالة محددة. فكل شيء قد تلاشى، ولم يبق سوى كتلة المادة التي بها سيبنى الشكل الجديد. في الفن السوبرماتي، ستحيا الأشكال، كما تحيا القوى الحية للطبيعة.

تعلن هذه الأشكال أن الإنسان بلغ التوازن، من حالة الاستدلال الواحد إلى حالة الاستدلال المضاعف (عقل نفعي وعقل حدسي).

إنها الواقعية الجديدة التصويرية، نعم تصويرية، لأنها محررة من واقعية الجبال، والسماء، والماء. فحتى الآن، ما زالت هناك واقعية الأشياء، وليست واقعية الوَحَدات التصويرية، الألوان المبنية على نحو لا تعتمد فيه على الشكل، ولا على اللون، ولا على موقعها مقارنة بوَحدة أخرى.

كلُّ شكلٍ حرٌّ وفرداني.

كلُّ شكلٍ عالم.

أيُّ سطحٍ للرسم هو أكثر حياة من أيِّ وجه له عينان وابتسامة.

إن الوجه المرسوم في لوحة لهو محاكاة للطبيعة على نحو يثير الشفقة. فما هذا التلميح سوى استحضار الحيّ.

السطح حيّ، ها هو ولد. التابوت يوحى لنا بالميت، اللوحة بالحيّ. أو على العكس، الوجه الحيّ، المنظر في الطبيعة، يوحى لنا باللوحة، أي بالميت. لذا نجد أن النظر في سطح ملون بالأحمر والأسود، أمر غريب.

لذلك لماذا نضحك استهزاءً، ونبصق على معارض التيارات الجديدة.  
كان الفن ومهمته الجديدة، يتلقيان دائماً البصاق.  
القطط تتعود على المكان الذي تعيش فيه، ومن الصعب أن تتأقلم مع  
مكان جديد.  
لهؤلاء الناس، الفن كلياً غير نافع. فهم لا يريدون سوى بورتريهات  
جذاتهم أو أجمات الليلك المفضل لديهم.  
كل شيء يجري من الماضي إلى المستقبل، بينما يجب على كل شيء  
أن يعيش في الحاضر؛ لأن أشجار التفاح ستذبل في المستقبل.  
سيمحو الغد آثار الحاضر، ولن تستطيعوا اللحاق بمسيرة الحياة.  
مثل حجر الطاحونة، حُماة الماضي ستمتصكم في الدوامة.  
لهذا السبب اشمئز من مُوتني النصب الضريحية.  
الأكاديمية والنقاد هما حجر الرّحى المعلق على رقبتكم، والواقعية  
القديمة هي التيار الذي يريد إعادة إنتاج الطبيعة الحيّة.  
إنهم يتصرفون كما كانوا في ظل محاكم التفتيش.  
هذه المهمة فعلاً مضحكة؛ لأنهم يريدون إجبار ما يأخذونه من  
الطبيعة، على أن يحيا في لوحة، بأي ثمن كان.  
وبينما كل شيء يتنفّس ويجري، فإن لوحاتهم تتملّ وضعيات جامدة.  
إنه أفسى من التعذيب بالدولاب، تماثيل متحركة حيّة، مثبتة في نقطة  
جامدة، في وضعية السباق.  
أليس هذا عذاباً؟

أنْ توضع الروحُ في الرّخام ثم السّخريّة من الحيّ.  
وفخرُكم هو أنْ يعرف الرّسامُ كيف يعذب.  
وتضعون العصفير أيضاً في القفص من أجل سروركم.  
ومن أجل العلم، تحبسون الحيوانات في حدائق الحيوان.  
أشعرُ بالسعادة لكوني هربتُ من زنزانة الاستجواب الأكاديمي.  
لقد بلغت السّطح، ويمكنني أيضاً بلوغ بُعد الجسم الحيّ.  
سأستخدمُ البُعد انطلاقاً من الذي سأبدع منه بُعداً جديداً.  
لقد حررتُ الطيورَ كلّها من قفصها الأبدي، وفتحتُ أبواب حدائق  
الحيوان.

لنلتقط الطيورَ والبهائمُ بقايا فنّكم.  
ليسبح الدبُّ المُحرّرُ في ثلوج الأصقاع الشماليّة، على أنْ يقاسي عناءَ  
مربى الحديقة الأكاديمية، المليء بالماء المغليّ.  
إنكم تعجبون بتكوين لوحة، في حين هذا التكوين هو الحُكمُ المُنفذ بحقّ  
الشكل المنذور من قبل الفنان لوضعية أزلية.  
إعجابكم هو تصديق على هذا الحُكم.

نحن، جماعة الحركة السوبرماتيّة المكوّنة من مالفيتش وبوني،  
ومفيكوف، وكليون، وبوجوسلافسكايا، وروزا نوفا، نناضل من أجل تحرير  
المواضيع من إلزامات الفن. ونناشد الأكاديميات إلى الكفّ عن لعب دور  
مُستجوبي الطبيعة.

المثالية أداة تعذيب، استلزامات الشعور الجمالي.

إن إسباغ الكمال المثالي على الشكل الإنساني لهو إماتة الكثير من خطوط الجهاز العضلي الحية.

النزعة الجمالية هي فضلات الشعور الحدسي.

جميعكم يريد رؤية قطع من الطبيعة الحية معلقة على جدرانكم.

مثلاً كان نيرون يلتذ بمشهد الأجساد البشرية مُمزقة، وبضواري حديقة الحيوان.

أقول للجميع: ارفضوا الحب، ارفضوا علم الجمال، ألقوا بحقائب الحكمة، ذلك لأن حكمتكم في الثقافة الجديدة، مضحكة وبلا معنى.

لقد فككت عقد الحكمة، وسرحت وعي الألوان.

انسلخوا بسرعة عن جلد القرون المتلف، وستتمكنون بكل سهولة من بلوغنا.

لقد تغلبت على المستحيل وكونت مهاوي بأنفاسي.

لقد وقعتم، كالأسماك، في شباك الأفق!

إننا نحن السوبرماتيين نفتح لكم الطريق، فاسرعوا!

وإلا لن نتعرفوا علينا، غداً.

(نسخة البيان النهائية عام ١٩١٦)

## السوبرماتية

إنّ سطح اللوحة المستوي الذي شكّل مربعًا، كان هو مصدر السوبرماتية؛ واقعية اللون الجديدة. (انظر: "من التكعيبية، ومن المستقبلية إلى السوبرماتية").

ولدت السوبرماتية في موسكو عام ١٩١٣. إن الأعمال الأولى، المعروضة في معرض الرسم ببيتروغراد، أثارت سخط "الجراند المحترمة" آنذاك والنقاد وكذلك أساتذة الرسم المهنيين.

عندما تكلمتُ عن اللاتمّثل أردت فقط الإشارة بوضوح إلى أنّه في السوبرماتية لم تتم معالجة الأشياء، ولا المواضيع، إلخ... اللاتمّثل لم يكن معنيًا في الأمر. السوبرماتية نظام محدد ودقيق تمّت بموجبه حركة اللون عبر الطريق الطويل لتثقافته. فالرسم نشأ من مزج الألوان الذي حول اللون إلى مزيج مختلط ومشوش مؤسس على الدفء الجمالي لتفتح الأزهار. والأشياء نفسها خدمت كإطار؛ هيكل عظمي تصويري للفنانين الكبار. وجدتُ كلّما تقترب من ثقافة الرسم أكثر، كلّما كانت هذه الهياكل العظمية (الأشياء) تفقد طبيعتها النسقية، وتنكسر مؤسّسةً نظامًا جديدًا، يعترف به الرسم.

أصبح واضحًا لي أنّ الاطر الجديدة للون الخالص يجب أن تُخلّق، مبنية على ما يطلبه اللون، وأنّ على اللون بدوره، هو أيضًا، أن يخرج من المزج التصويري إلى وحدة مستقلة، بنية سيكون فيها، في الوقت ذاته، فردانيًا في ظرف جماعي ومستقلًا على نحو فرداني.

يجب بناء نظام، في الزمان والمكان، لا يعتمد على أيّ جمال، ولا على أيّ انفعال، أو مزاج ذهني، نظام يكون بالأحرى نظام الألوان الفلسفي حيث تتجزّ التطورات الجديدة لتمثالتنا، كقضية معرفة.

حاليًا يمرُّ طريق الإنسان بالفضاء، السّوبرماتية عامود إشارة اللون في هاويته السحيقة. لون السّماء الأزرق انتصر عليه النظام السّوبرماتي، إنّه مثقوب وقد دخل اللون الأبيض بصفته تمثلاً حقيقياً للانهاية، لذلك هو متحرّر من لون السّماء الخلفي.

هذا النظام القاسي، البارد، الذي لا ابتسامه له، يتحرّك بواسطة الفكر الفلسفي. الآن قوته الحقيقية أخذت، فعلاً، تتحرّك ضمن هذا النظام. كلّ هذه التلوينات التي أنتجت بنيةً منفعيّة لهي عديمة الشّأن، ومحدودة على صعيد المكان. إنّها مجرد طور إنجازٍ وتطبيقٍ نشأت عن المعرفة واستنتاج الفكر الفلسفي، في أفق نظرتنا إلى "روايا الطبيعة الصغيرة" هذه التي تخدم الذوق البرجوازي الصغير أو تخلق ذوقاً جديداً.

في مرحلة ما، كان للسّوبرماتية، عبر اللون، حركة فلسفية محضة، حركة معرفية، وفي مرحلة أخرى، هي شكل قادر على التطبيق بتوفير أسلوب جديد من التزيين السّوبرماتي.

لكن يمكن أن تظهرَ في الأشياء كتحول أو كتجسيد للمكان داخل هذه الأشياء، وبالتالي تزيح كمال موضوع الإبداع.

لقد أصبح واضحاً بفضل التفكير اللوني الفلسفي السّوبرماتي، أن الإرادة قادرة على تطوير نظام إيداعي وعندما يلغى الموضوع كإطار تصويري وموئل، وواسطة لدى الفنان، فإنّ إرادة الفنان ستحوّم في حلقة التشكيل، ووسط أشكال الأشياء.

كلّ ما نرى هو وليد الكتلة اللونية المتحوّلة إلى سطح مستو وحجم: كلّ ماكنة، بيت، إنسان، طاولة... يشكّل أنظمة حجومية تصويرية مقصودة لأغراض خاصة.

على الفنان، أيضاً، تحويل الكتل التصويرية وخلق نظام إبداعى. لكن هذا لا يعني أن يرسم لويحات أزهار عبقة، لأن كل هذا سيكون تمثلاً ميتاً يذكرنا الحى.

وحتى لو أن تركيبه ليس تمثلياً - تشخيصياً، لكنه مؤسس على ارتباط الألوان المتبادل، فإن إرادته ستحبس بين جدران السطوح الجمالية، بدل أن تنجز إدراكاً فلسفياً ثاقباً.

أنا حر فقط عندما إرادتي، مؤسّسة نفسها نقدياً وفلسفياً على ما موجود، تكون قادرة على صياغة أساس لظاهرة جديدة.

لقد ثقتُ ظلال القيود الزرقاء، فخرجتُ في البياض. أيها الرفاق البحّارون، اسبحوا عقبي في الهاوية. لقد شيدتُ عواميد إشارة السوبرماتية.

لقد انتصرت على بطانة السماء الملونة، انتزعتها، وفي الكيس المكون على هذا النحو، وضعت اللون، شدته بعقدة. اسبحوا! الهاوية البيضاء الحرة، اللانهاية أمامكم.

١٩١٩

## المرآة السوبرماتية

جوهر الطبيعة غير قابل للتبدل في كل مظاهرها المتغيرة.

A ١: العالم كتنوع إنساني:

الله

النفس

الروح

الحياة

الدين

التكنولوجيا

الفن

العلم

الذكاء

مفاهيم العالم

العمل

الحركة

المكان

الزمان

كلّ هذا يساوي صفرا.

- ١- العلم والفن ليس لهما حدود، ذلك لأنّ ما هو مفهوم لا حدّ له، لا يُحصى. وما لا حدّ له ولا يُحصى، فإنّه يعادل الصفر.
- ٢- إذا كانت إبداعات العالم هي طرق الله، و"طرقه لا يمكن النفوذ منها" - فهو وطريقه يساويان صفرا؟
- ٣- إذا كان العلم، والمعرفة والعمل قد خلقوا العالم، وخلقهم هذا لا نهاية له، فإنّ هذا الخلق يساوي صفرا.
- ٤- إذا كان الدين يمتلك معرفة الله، فإنّ معرفته صفر.



- ٥- إذا كان العلم يمتلك معرفة الطبيعة، إن معرفته صفر.
- ٦- إذا كان الفن يمتلك معرفة التتاعم، الإيقاع، والجَمال، فإن معرفته صفر.
- ٧- إذا كان لأحد معرفة المطلق، فإن معرفته صفر.
- ٨- ليس ثمة وجود لا في ولا خارجاً عني، لا شيء يمكنه تغيير أي شيء، لأنه ليس هناك شيء يمكن تغييره، أو يمكن أن يتغير.

A ٢:

جوهر التميزات. العالم نظير اللاتمئل.

١٩٢٣



معرض مالفيتش السوبرماتي الأول

## (١١): فلاديمير مايكوفسكي: المستقبلية بلشفياً

"الشعر هو رحلة داخل المجهول..."

إنه كالراديوم المستخرج:

عائم من العمل، مثقال من المنفعة،

من أجل كلمة واحدة تحتاج إلى طن من معدن اللفظ".

مايكوفسكي

هناك نقاد عرب، خصوصاً من لهم جذور ستالينية، يحاولون تصوير مستقبلية مايكوفسكي وكأنها مجرد مغامرة عابرة، أو طيش شباب. مع أن تصويرهم هذا ينم عن جهل مطبق بوثائق الحقبة وكتابات مايكوفسكي نفسه وسيرته، وهو كذلك تكرر ببيغائي مقصود لما جاء في معاجم الستالينية للأدب الروسي؛ معاجم تعتبر كل ما ليس له علاقة بالواقعية الاشتراكية وما لم تباركه البيروقراطية السوفيتية، برجوازيًا أو رجعيًا أو رأسماليًا، وبالتالي من الضروري حذفه من الذاكرة الأدبية!

كان مايكوفسكي (ولد في "بغداد" جيورجيا عام ١٨٩٣ ومات في موسكو ١٩٣٠) في سن الخامسة عشر عندما انضم إلى الحزب البلشفي، سنة ١٩٠٨. وفي هذه الفترة كان لا يقرأ إلا ماركس والكتابات الثورية، وكان يكره الأدب والشعراء؛ كراهيةً ستتجسد فيما بعد في احتقاره للأسماء الكبيرة. وسرعان ما أعتقل بتهمة توزيع منشير معادية، لكنه أطلق سراحه

بعد يومين لصغر سنه، وبعد أشهر اعتقل ثانية، وثالثة وهذه المرة قضى شهر في سجن انفرادي لأنه، وفق ما جاء في سجلات الشرطة آنذاك، كان يحرّض السّجناء على التمرد كلّما سنحت له فرصة الذهاب إلى الحمام، المراحيض أو المشي في الرواق. وأطلق سراحه عام ١٩٠٩ لصغر سنه أيضاً. وفي عام ١٩١١ خرج، دون عودة، من الحزب الذي كان المدرسة الأولى التي تعلّم فيها فن التحريض السياسي، وقد وضّح في سيرته أسباب توقّفه عن النضال الحزبي بالعبارة التالية: "... لكنني أحتاج إلى تجربة في الفن. أين سأتعلم؟ أنا جاهل. علي أن أدخل مدرسة جدية. فقد طردت حتى من الابتدائية... البقاء في الحزب، يعني علي أن أعيش في اللاشريعة. وقد بدا لي أنه من الصعب أن أتعلّم شيئاً في ظل اللاشريعة. فهذا يعني أن أكتب طوال حياتي منشئير، أن أشرح أفكاراً مأخوذة من كتب صحيحة لكنها ليست من ابتكاري. لو أفرغوني من كلّ ما قرأت، ما الذي سيبقى؟ إنه من السهل على المرء استخدامه عندما يكون الأمر متعلّقاً بأفكاره. لكن ماذا سيحدث عندما نلتقي بأعداء؟ ومع كلّ ذلك فإنني لن أستطيع أن أكتب أفضل من الشاعر الرّمزي أندريه بيلي. فهو في سرور عندما يتعلّق الأمر بأشياءه. "يرمي الأناناس على السماء"، أما أنا فألقي علي أنا، دموع منات من الأيام المملة والمتعبة... أعضاء آخرون في الحزب كان عندهم حظ. فقد دخلوا الجامعة (وفي ذاك العهد، المدارس العليا، كنت أحترمها، لكن لم أكن أعرف بعد قيمتها)؟ بماذا يمكنني أن أعارض الجماليات البالية هذه؟ يا ترى، ألا تطالبني الثورة أن أكون قد دخلت مدرسة جدية؟ ذهبت لأرى الذي كان آنذاك بالنسبة إلي رفيقاً حزبياً. قلت له: "أريد أن أصنع فناً خاصاً!" ضحك سيريوغا طويلاً وقال: "عندك عيون أكبر من البطن". مع ذلك فإنني أظن أنه أساء تقدير بطني. عندها قررت أن أتوقّف نهائياً عن العمل المناضل. وأن أنكبّ على الدرس".

وهكذا تَخلى مايكوفسكي عن أيّ نضالٍ حزبيّ الطابع، ليبحث عن  
فرديته الخلاقة وما تتمتع به من نضالية أصيلة خاصة به: إبراز الجزء الثاني  
من شخصيته؛ وجدانيته الغنائية: إقامة الشعرية على أرض تغلي بجيشان  
ثوري طليعي جديد. فحاول أن يكتب شعراً، لكن كل محاولاته باءت بالفشل.  
فقرر أن يصبح رساماً، فدخل معهد الفنون ليطور موهبته الفنية. والتقى، في  
المعهد، بعرب المستقبلية الروسية، الرسام دافيد برليوك الذي يكبره بعشر  
سنوات. وبعد مشاحنة طلابية، أصبحا صديقين حميمين. وذات أمسية، أعطى  
مايكوفسكي برليوك قصيدته - بل شظية من قصيدة - كتبها في النهار،  
وأخبره أن كاتبها صديق له. قرأها برليوك... نظر إلى مايكوفسكي، احمر  
وجهه، وقال له: "ما كاتبها سواك... أليس كذلك؟" فأجابته مايكوفسكي: نعم.  
قال له برليوك إنك "شاعر عبقرى"! ففرح مايكوفسكي بهذا الإطراء، على الرغم  
من أنه استغرب كيف يمكن أن يكون شاعراً عظيماً ولم يكتب قصيدة واحدة،  
ومن تلك اللحظة "انكبت على الشعر. ففي تلك الأمسية، أصبحت، بشكل  
غير متوقع، شاعراً! وهكذا تحت توجيهات برليوك الذي عرفه على التيارات  
الأوروبية الحديثة، أخذ يكتب شعراً، وأشرف برليوك بنفسه على توجيهه  
شعرياً. في كتابه "سيرتي الذاتية"، لم يذكر مايكوفسكي أيّ شاعر آخر بفقرة  
بهذا الطول، وبالعبارات التقديرية نفسها التي وصف فيها برليوك: "العظيم  
وأستاذي الحقيقي... إنه الرجل الذي صنع مني شاعراً... فرض عليّ كتباً،  
كان يتحدث ويمشي بلا توقف. لم يدعني أغيب عن نظره. كان يعطيني كل  
يوم خمسين كوبىكا حتى أتمكن من مواصلة الكتابة دون أن أجوع". وتأثير  
برليوك أمر حاسم بحيث أخذ مايكوفسكي أدوات المستقبلية على أنها هي  
أدوات الشعر الحقيقية. إذن، لم يكن مايكوفسكي متأثراً بالرمزية، ولم يكتب  
على غرارها قط. وهذه علامة تميزه عن سائر شعراء الطليعة الروسية،  
الذين كانت لهم، بشكل أو آخر، دربة في كتابة الشعر الرمزي، بل تعلموا،

أولاً، كتابة الشعر وفق أدوات الشعر الرمزي، وفيما بعد تمردوا... بينما كان مايكوفسكي متمرداً من قصائده الأولى.

إنّ، كيف يمكن لمايكوفسكي الذي ولد شعرياً في رحم المستقبلية، أن يُعتبر المستقبلية مجرد شيء عابر!، كما تصوّره كتابات الجدانوفيين العرب الأساوس. ناهيك عن أنّ محاضراته تعجّ بالتأثيرات المستقبلية الإيطالية.

بينما انتهت المستقبلية الإيطالية بوقاً للحرب والفاشية والامبريالية، فإنّ المستقبلية الروسية طفقت تعمل من داخل الجهاز البلشفي لتحقيق برنامجها الثقافي المضاد لكل ارتداد ثقافي. وسيلعب مايكوفسكي دوراً كبيراً في هذا. ومع أنّ كتاب "الثقافة البروليتارية" كانوا ينظرون بعين مريبة إلى المستقبلين، وكانوا يحذّرون في منبرهم "المستقبل"، من رواج الفن المستقبلي وكأنّه هو الفن الثوري، فإنّ الجهاز الأعلى في الدولة الجديدة غض النظر عن هذه الهجمات، ووافق أنّ تختلط أفكار البلشفية الثقافية بالأفكار المستقبلية، ساندًا إلى أعضائه ذوي الميول المستقبلية كأوسيب بريك صديق مايكوفسكي الحميم (وهو أحد أعمدة مدرسة موسكو اللغوية) مهمة الإشراف على تحرير مجلة جديدة خاصة بإدارة التعليم الشعبي عنوانها "فن الكوميونة" لتعنى بالشؤون الفنية (صدر منها ١٩ عدداً ما بين ديسمبر ١٩١٨ وآيار ١٩١٩). ولأنّ مايكوفسكي كان مساهماً أساسياً فيها، باتت تعنى بالشؤون الأدبية والمسائل النظرية في الأدب. ومن ناحية أخرى، دعا أحد كتاب الثقافة البروليتارية اسمه بسالكو، في عدد ديسمبر، إلى الاعتدال في الهجوم على المستقبلية، موضحاً: "أنّه من الممكن استخدام بعض الأشياء القيمة من المستقبلية، لكنّه من غير المسموح إلياس جسد الثقافة البروليتارية بتياب مستقبلية". على أنّ المستقبلين الروس أصبحوا هم المرجع الأول والأخير في الشؤون الفنية، وهكذا تحولت مجلة إدارة التعليم الشعبي منبراً مستقبلياً،

شبه رسمي، يشيع، خصوصًا، كراهية الماضي بين القراء، بعبارات واضحة ذات نبرة مستقبلية حادة، فمثلاً، كتب بونين، "إنّ تفجير وتهديم أشكال الفن القديمة وحذفها من على وجه الأرض.. لهو حلم الفنان الجديد، الفنان البروليتاري، الإنسان الجديد". وفي ندوة عن "المعمل أم المعبد"، القى مايكوفسكي محاضرة قال فيها: "إنّ ما نحتاجه ليس معبد الفن الميت، حيث تتراكم النتاجات الميتة، وإنما نحتاج إلى محترف حيٍّ للعقل الإنساني. نريد فناً، كلمات، وأعمالاً مصنوعةً من الشوفان. ليست هناك أي فائدة في فن يومنا الحاضر. المواضيع والمناظر القديمة لا تتكلم سوى عن قيل وقال الأثرياء والبرجوازية لا غير. يجب ألا ينصب اهتمامُ الفن على معابد - متاحف ميتة، وإنما أن يكون في الشوارع، في عربات الترام، في المعامل، في المحترفات، وفي أحياء العمال." وكان مايكوفسكي يدعو أواخر ١٩١٨، في صفوف العمال واجتماعاتهم، إلى أنّ "المستقبلية هي التعبير الملئم الوحيد للفن البروليتاري، ذلك أنّ الأشكال القديمة غير قادرة على عكس الحياة الجديدة... إنّ ثورة المضمون - الاشتراكية - الفوضوية، لا يمكن تصوّره من دون ثورة الشكل - المستقبلية".

على أنّ البذور البيروقراطية الخبيثة في رحم البلشفية، بدأت تنمو وتعلو شاكيةً من هذا الكره للماضي ومن هذه السيطرة المستقبلية على الفن الثوري، بل حتّى المنقحّ الذهن لوناشارسكي، وزير الثقافة الذي كان متعاطفاً معهم، أخذ يشعر بالضيق من شعارات المستقبليين، خصوصاً عندما كتب مايكوفسكي قصيدة - افتتاحية (ألا ننسى أنّ مايكوفسكي هو أول من ابتكر كتابة افتتاحيات الجرائد شعرياً) في العدد الثاني (١٥ ديسمبر ١٩١٨)، تحت عنوان "إنه لمبكرٌ أن نفرح"، يدعو فيها إلى هدم تماثيل الماضي المنتشرة في الساحات، من بينها تمثال "بوشكين وجنرالات الكلاسيكية". فأرسل

لوناشارسكي رسالة غاضبة إلى هيئة التحرير جاء فيها: "ثمة ميزتان في مجلتكم الشابة ترعبانني، وهما النزعات التدميرية نحو الماضي، ومحاولة التكلّم باسم مدرسة معينة وكأنه باسم الدولة... إننا لا نسمح لمنبر رسمي بتقديم كل تراثنا الفني من آدم إلى مايكوفسكي كمجرد مزبلة يجب تدميرها..." رد أوسيب بريك، في المجلة، بافتتاحية تعيّر فيها لوناشارسكي بأنه قارئ رديء للشعر بما أنّ نقده لقصيدة مايكوفسكي مبني على فهم حرفي للغة القصيدة المجازية، موضحاً أنه "من المعلوم أنّ الجميع يعرف ألا أحد سيدمر أعمال بوشكين، أو سيحرق رسوم رافائيل أو سيحطم تماثيل مايكل أنجلو. فكل واحد يعلم حق العلم أننا نناقش هنا هالة القدسية المحيطة بقساوسة الكنيسة الجمالية هؤلاء المعصومين عن الخطيئة".

في الحقيقة أنّ الموضوع الذي تناولته قصائد - افتتاحيات مايكوفسكي الصغيرة (المنشورة في المجلة)، كـ "المسيرة اليسارية"، "حقائق مدهشة"، "مع تحيات رفاقية، مايكوفسكي" أو "على ذلك الجانب" التي كتبها ردّاً على لوناشارسكي كان حول ضرورة محاربة "فن الماضي لأنّ لا فائدة فيه لا للمعامل، ولا لأحياء المدينة العمالية، ولا للشوارع، ولا يحزنون... لذا يجب أن يُزال!" وفي مقال حول الفن، عظم "تقته بالبروليتاريا كطبقة متقدمة قادرة على فهم فن المستقبلين المتقدم وتقديره". وثمة مقال للفنان الكبير كازيمير ماليفتش، عنوانه "المعمار، صفة في وجه الفولاذ والكونكريت"، يدعو فيه إلى أسلوب في المعمار ملائم للحياة الحديثة، ورفض الأشكال المتصلبة الشرايين التي كان يميّز بها المعمار اليوناني القديم، كمحطة قطار كازان في موسكو حيث، كما كتب، "تخل القطارات عندما ترى أنّ عليها أن تدخل مأوى للعجزة (محطة كازان)!" إنّ سريان الأفكار المستقبلية داخل الحزب البلشفي كان بسبب وجود عدد من أعضاء الحزب البلشفي كبوريس كوشنر



وأوسيب بريك الموالين للمستقبلية بحيث نظموا، بتأثير خفي من مايكوفسكي، حلقة ثقافية داخل الحزب اسمها kum-fut "شيومُسْتَق" (شيوعيون مستقبليون)، ترأسها بوريس كوشنر وأوسيب بريك، ونشروا برنامجهم في المجلة. طبعًا لم يوقعه مايكوفسكي، لأنه ليس عضوًا في الحزب، وفي الواقع أن مايكوفسكي منذ أن تخلّى عن العمل الحزبي بخروجه عام ١٩١١ من الحزب البلشفي، لم يعد إلى الحزب ولا لأي حزب، لكن ظل مقتنعا بالبلشفية كسبيل لتحقيق مجتمع المستقبل الشيوعي، ووفيًا لأفكار البلشفية أكثر من أي عضوٍ منتمٍ. بل كان يُعتبر لدى الكثيرين الناطق الشعري غير الرسمي للبلاشفة. وغالبًا ما كان البلاشفة مرتاحين للنبرة الإلحادية المبتوثة في شعره، فمثلا هذا المقطع من القسم الثاني من قصيدته الشهيرة "مزمار الفقرات":

"لو أنك موجود حقًا

ياربّ، يا إلهي

لو أن سجّاد النجوم من نسيجك

لو أن هذا العذاب

المتعاطم كلّ يوم

هو تعذيبك لي، ياربّ

إذن، ضع قلادة القاضي

وانتظر زيارتي

فلن أتأخر يومًا واحدًا

لأنني أحترم المواعيد.

اصخ إليّ السمع،

أيها المستجوب الأمرُ الأعلى".

مهما يكن من الأمر، فإن نقد الكتاب البروليتاريين الاحتجاجي ضد المستقبلين هو الذي انتصر، بل حتى لينين (١) المعروف بذوقه الرديء للشعر إذ سرعان ما كان ينام في قراءات مايكوفسكي الشعرية، وقادة الحزب الكبار كذلك، كشفوا عن امتعاضهم من موقف المستقبلين المتشدد إزاء الماضي... وتم أمر غلق المجلة مطلع عام ١٩١٩.

في الحقيقة، كان هناك بلشفيون يحلون الظواهر الأدبية الجديدة بروحية نذل على فهم جدلي ماركسي صحيح وعلى جهد حقيقي للتخلص من التطبيق المبذل للماركسية في تقدير الأعمال الفنية. ومن بينهم الناقد الكساندر فورونسكي مؤسس أول مجلة أدبية سوفياتية وهي "الأرض البكر الحمراء" (انظر ملحق رقم ٦)، ونيكولاس غورلوف، واحد من شيوخ البلاشفة، الذي نشر كتاباً عن الثورة المستقبلية يدافع فيها عن مايكوفسكي ويحاول تفنيد طروحات ليون تروتسكي حول المستقبلية (انظر الفصل المتعلق بتروتسكي والمستقبلية). و نيكولاي تشوجاك، المعروف عنه أنه ماركسي ارتوذكسي، الذي نشرت له دار الدولة للنشر سنة ١٩٢٠ كتاباً حول الأدب عنوان "نحو ديالكتيك للفن"، خصص فيه، عشر صفحات عن مايكوفسكي واصفا إياه "زرادشت يومنا الحاضر... الثوري الأول لشعرنا الروسي"، ومبيناً موقفاً متعاطفاً مع المستقبلية التي اعتبرها "مقوضة لعلم الجمال البائد.. فهي موازية أكثر من أي شيء آخر، لتطور البروليتاريا ومرافقة لها، مع أنها ليست من إنجاب البروليتاريا - لكنها ليست غريبة عنها

– وقد نشأت في الوقت ذاته التي نشأت فيه البروليتاريا، وسارت معها بقدر إمكان فهمها وطاقاتها... المستقبلية احتجاج عارم نشأ في حُضن المجتمع البرجوازي، لكنها كُنْقِيض له، مثلما نضجت البروليتاريا في حُضن المجتمع البرجوازي، قبل أن تُصْبِح مقوضةً له".

كتب مايكوفسكي مئات الأشعار الإعلانية، والإرشادية كمنع البصاق على الأرض، ضرورة غسل الأسنان وضرر الدخان إلخ. لكنه كان يسعى فعلاً نحو أشكال شعرية عصرية جديدة لا علاقة لها بأي شكل شعري سابق لا على صعيد الإيقاع وعلى صعيد اللغة. وكثيراً ما كان يشرح المشروع المستقبلي للعمّال، ففي مداخلته في قاعة العمال أواخر نيسان ١٩٢٣، قال: "أولا أريد أن ألفت انتباه رفاقي إلى شعارهم المميز: "لا أفهم". ليحاول هؤلاء الرفاق دسّ أنوفهم في مناطق أخرى من المعرفة... ليتحدوا كاتحاد اللايفهمون... الجواب الوحيد الذي يمكنني أن أعطيه لهم هو: تعلّموا... إنّ عمل المستقبلين، كما مع أي عمل شعري، يجب أن يُنظر إليه من موضعه الحقيقي. ومن يقارب المستقبلية بهذه المنظورية، سيُضَحّ له أنّه لا يوجد في الأدب المعاصر حركة أخرى مهمة ذات دلالة كالمستقبلية. فالمستقبليون كانوا هم أول من طرح الأسئلة التي يملها الحاضر". وفي هذه النقطة، كتب كازيمير ماليفتش: "غالبًا ما يطالب الناس الفن أن يكون مفهومًا، لكنهم لا يطالبون أنفسهم أن يتعود عقلهم على الفهم"

سيعاود مايكوفسكي محاولة التوفيق بين المستقبلية والبلشفية، وذلك بتأسيس حلقة حول المجلة التي أسسها عام ١٩٢٣ تحت عنوان LEV "الجبهة اليسارية للفنون". وفي برنامج المجلة جاء: "إنّ اليساريين الذين انتظروا أكتوبر يطلق عليهم اسم بلاشفة الفن (مايكوفسكي، كامينسكي، دافيد برليوك، كروتشونيك) وقد انضم إلى هذه المجموعة المستقبلية أول المستقبلين

الإنتاجيين (بريك وارفاتوف)، والتشييديون (رودتشينكو ولافينسكي)". وقد كتب مايكوفسكي في سيرته: "إن الجبهة اليسارية للفنون اليسارية تعانق فيها أكبر موضوع اجتماعي مع كل الوسائل المستقبلية". وكان برنامج "الجبهة اليسارية..." ينطوي على: "ضرورة تجميع القوى اليسارية وخلق جبهة متحدة من أجل اكمال ثقافة جديدة... علينا أن نعيد التفكير في تكتيكاتنا، مع الاستمرار في محاربة الأعداء القدماء في المجتمع الجديد: الماضويين، الجماليين والبروليتاريين ذوي الذائفة المحافظة والتابعين والرافضين والبيروقراطيين وأمثالهم. فالوقت آن لتحقيق مشاريعنا الضخمة... ذلك أن جدية موقفنا من أنفسنا هو الأساس المتين لعملنا. أيها المستقبلون، والتشييديون، والإنتاجيون، واللغويون، والمريدون، لننتقل معاً من النظرية إلى الممارسة، فكروا بإتقان ومهارة وحرفية... الجبهة اليسارية للفنون هي الدفاع عن كل الخلاقين." وأوضحوا أيضاً أنهم "يرفضون أن يروا تمييزاً بين الشعر، النثر والكلام اليومي. فإننا نقرّ بوجود سيّد وحيد هو الكلمة. ونحن نستعملها في أعمالنا الفورية. إننا نعمل من أجل تنظيم اللغة الصوتي، ومن أجل التناغم المتعدد والمختلف للإيقاع، وتبسيط التركيب اللفظي، ومن أجل ابتكار أدوات جديدة خاصة بمواضيع دالة. هذا العمل لا يمثل أبداً جهوداً جمالية محضة، بل هو بالأحرى مختبرٌ للتعبير الجيد عن الوقائع المعاصرة. لسنا بمبدعين مطارنة وإنما وكلاء النظام الاجتماعي الماهرين." وقد كتب مايكوفسكي داعياً:

"دمروا هذه المراسيم الجليدية التي تجمد الإلهام

دمروا اللغة العتيقة، غير القادرة على ملاحقة سرعة الحياة

القوا بالكلاسيكيين الكبار من باخرة الحداثة

لقد حاربنا طريقة الحياة القديمة الطراز وسنحارب بقايا طريقة الحياة تلك المتواجدة في مجتمع اليوم.

سنقاتل بكلّ قوانا ضد نقل أدوات الموتى إلى فن اليوم. سنقاتل ضد أولئك الذين من خلال جهلهم، الناتج عن اختصاصهم السياسي المحض، يمررون التقاليد الموروثة من جداتنا، وكأنهن إرادة الشعب

ضد أولئك الذين يريدون استبدال ديكتاتورية الذائقة الختمية بالفهم الابتدائي العام ككلمة مرور.

ضد أولئك الذي يستبدلون ديكالكتيك العمل الفني بميتافيزيقيا النبوءات والكهانة...

لقد دسنا على القوانين التي منحنا إياها آدم وحواء "

غير أن كتاب "الثقافة البروليتارية" عارضوا هذه النزعة المستقبلية، داعين إلى ثقافة بروليتارية وإلى تقليد واقعية القرن التاسع عشر (انظر ملحق ٦). وبعد أن أصدرت الدولة أمراً بإغلاق LEV "الجبهة اليسارية للفنون" بعد العدد السابع عام ١٩٢٤، انتظر مايكوفسكي حتى عام ١٩٢٧ ليعيد إصدارها تحت عنوان جديد هو Novy LEV "الجبهة اليسارية الجديدة للفنون" وقد حوت على دراسات قيمة من وجهة النظر المستقبلية لرائدي تيار الشكلية النقدي جاكوبسن وشخولوفسكي وأوسيب بريك. ومصير هذه كان أيضاً الغلق، بعد عام واحد. وفي هذه الفترة بالذات، تعرّف مايكوفسكي، عندما كان في باريس عام ١٩٢٨ على مهاجرة روسية بيضاء فوقع في غرامها، طلب منها أن تعود معه إلى موسكو، لكنها رفضت العودة. وعندما أشتاق إليها، عام ١٩٢٩

قدم طلباً للسفر إلى باريس، لكن السلطات السوفيتية رفضت منحه تأشيرة خروج. حاول أواخر ١٩٢٩ تجميع أصدقائه في جبهة جديدة سماها "جبهة الفن الثورية" وأن تكون نقطة انطلاقها مقاربات غير سياسية. لكن المشروع أجهض في مهده. عندها طلب الدخول في اتحاد كتاب روسيا الرسمي، وافق الاتحاد، بتحفظ، على طلبه، موضحاً على لسان أحد قادته: "مايكوفسكي يمثل عنصراً ملائماً للاتحاد، فعلى الصعيد السياسي، برهن على ولائه للبروليتاريا، لكن هذا لا يعني أننا سنقبل كل خلفياته (المستقبلية) النظرية، لذا سيُقبل بقدر ما يتخلص من هذه الخلفيات. والاتحاد سيساعده في ذلك". لكن مايكوفسكي، صرّح، قائلاً: "نحن المستقبلين لا ندين ما قمنا به في الماضي".

غير أن الكارثة التي ستؤوله هي أن مسرحيته "الحمام" التي بدأ عرضها ٣٠ كانون الثاني ١٩٣٠، قد قوبلت بردود فعل سلبية من قبل الجمهور والنقاد معاً، وفشلت فشلاً ذريعاً، ناهيك عن أنها تضمنت غمزا ولمزا من مسؤولين كبار في اتحاد الكتاب. فكتب الناقد الأدبي الرسمي ارميلوف نقداً خشناً ضد المسرحية، فأجاب مايكوفسكي، ودائماً على نحو مبتكر وضارب، بملصق كبير وضعه في مدخل مسرح مايرهولد حيث كانت تعرض مسرحيته (نزع فيما بعد) مكتوب فيه:

"ليس للمرء

قدرة الخروج فوراً

من دبر البيروقراطيين.

فليس هناك ما يكفي من الحمامات

أو الصابون

ومع هذا فإن البيروقراطيين

ينجدهم

قلم النقاد، من أمثال إرميلوف".

إذن، لم يبق أمام مايكوفسكي سوى مسدسه، وهكذا انتحر، يوم ١٤ نيسان ١٩٣٠، برصاصة في القلب، تاركا "إلى الجميع" الرسالة التالية:  
"لا تلموا أحداً لموتي. والرجاء عدم القيل والقال، فالراحل كان يكره هذا جداً.

أمّاه، شقيقتي ورفاقي، اغفروا لي - فهذا ليس بالحلّ السليم (لا أوصي به الآخرين). لكن لم يكن لي من مخرج.

الأبيات التي بدأتها، الرجاء تسليمها إلى أوسيب وليلي بريك؛ فهما سيفهما". (١)

لا أحد يستطيع إعطاء سبب دقيق لانتحاره. هناك من يعتقد، كإيليا اهرنبورغ، أن انتحار مايكوفسكي حدث نتيجة لعبة الروليت الروسي، فمسدسه كانت فيه رصاصة واحدة وهذا عين ما يجري في هذه اللعبة التي تتطوي على وضع رصاصة واحدة في المسدس، ثم يقوم اللاعب بتدوير الأسطوانة عدة مرات بحيث لا يعرف ما إذا كانت الرصاصة ستطلق أم لا، وحظ اللاعب فيها واحد من ستة. وهناك من يعتقد أن انتحاره تعبير عن احتجاجه العميق على تصاعد البيروقراطية المميّنة التي غرق فيها المجتمع السوفيتي. وهناك من راح يشيع بأنه انتحر بسبب فشل علاقة حب، وهذه النظرة التي على الرغم من أنها وجدت عددا كبيرا من المقتنعين بها، فإنها تَحطم ما إن نفهم بأن عبارة "قارب الحب" التي جاءت في القصيدة التي تركها،

تعني الرجل العاشق، أي مايكوفسكي نفسه وليست قضية حب، وخير دليل على ذلك هو أن مايكوفسكي كان يصور الرجل بقارب، فقد كتب سابقا في قصيدته "فلاديمير ايليتش لينين": "الرجال قوارب". وأمّا الذين قالوا إنّ انتحاره نتيجة نزعة انتحارية، فإنهم اعتمدوا على ما كتبه مايكوفسكي في أول شبابه:

"يتوق القلب إلى طلقة

والحجارة تشتهي موسى

والنفس ترتجف بين جدران الجليد

ولن تغفل منه".

مهما يكن الأمر، فإنّ انتحار مايكوفسكي مرآة تعكس خيبة شاعر طليعي كان يريد أن يرى الإنسان الروسي متحرراً من أغلال العبودية والاستغلال ومن الجماليات التقليدية ومن كل ترهات الحياة اليومية... لكن يبدو أنّ هذا الإنسان الروسي سيقيد بأغلال جديدة وقوانين الذائقة الماضوية ذاتها، والأنكى أنّ هذه الأغلال الجديدة سيفرضها النظام الجديد الذي دافع عنه مايكوفسكي أنموذجا من أجل الحرية والخلاص. والقراءة بين سطور ما كان يكتبه مايكوفسكي، تؤكد حقيقة مرّة ألا وهي أنّه لو عاش بضع سنوات أخرى لكان مصيره مصير الشعراء والكتاب والمفكرين والفنانين والعمال والصحافيين الأحرار الذين غيّبوا قتلا أو سجنًا في حملة التطهير الستالينية... لسال حبر الكتاب المرتزقة أدلة على خيانة مايكوفسكي للثورة السوفيتية! ألا يكفي أنّ نذكر أنّ اسمه، بعد موته، أخذ يتلاشى سنة بعد أخرى. إذ راح أعداؤه البيروقراطيون من جماعة "الثقافة البروليتارية" يعملون على تعطيل نشر كتاباته والتقليل من أهميته وحذف اسمه من بعض المناسبات والتواريخ.



لكن... كان هناك أوسيب بريك وزوجته السابقة ليلي بريك (٣)، اللذان كانا يسعيان بكل الطرق لنشر أعمال مايكوفسكي. وقد لاحظا ميلا قويا لدى البيروقراطية الأدبية إلى التعطيل على أعمال مايكوفسكي وإعاقة نشر أعماله الكاملة، ناهيك عن أن البعض أخذ ينشر مقالات ضد مايكوفسكي.. على الرغم من أن الشبهة أبدت اهتماما متصاعدا بقراءة أشعار مايكوفسكي. تداول أوسيب بريك مع ليلي وزوجها الجنرال بريماكوف (الذي كان عام ١٩٣٥ عضواً في اللجنة التنفيذية للحزب البلشفي)، في قضية مايكوفسكي وناقشوها من كل جانب ووصلوا إلى نتيجة واحدة هي أن يكتبوا رسالة إلى ستالين، تحمل توقيع ليلي بريك فقط. وقد أوضحوا في الرسالة أن ليلي تملك كل مخطوطات، ومسودات ودفاتر مايكوفسكي ومواد أخرى، وعليها واجب هو إبقاء ذاكرة مايكوفسكي حية. وتشنكي من التجاهل ومحاولات التعطيل والأساليب البيروقراطية التي تعيق نشر الأعمال التي عملت على تحقيقها لمدة ست سنوات ولذا أتوجه إليك بما أنه ليس هناك سبيل آخر لتحقيق تراث مايكوفسكي الثوري الهائل". ولو لم يأخذ بريماكوف على عاتقه إيصال الرسالة بيده إلى مكتب الأمن العسكري في الكرملين، يوم ٢٥ نوفمبر عام ١٩٣٥، لما كانت الرسالة قد وصلت إلى يد ستالين. ومن مفارقات التاريخ أن الرسالة وجدت في ستالين (٣)، الطاغية، أذنا صاغية وتعاطفاً مع ما جاء فيها. فأرسلها إلى نيكولاي يزوف رئيس البوليس السري السوفيتي، طالباً منه أن يعتني بها، ذلك لأن "مايكوفسكي كان وبقية أفضل شاعر والأكثر موهبة في عهدنا السوفيتي. إن اللامبالاة بذكراه وبأعماله تعتبر جريمة. في رأيي إن شكوى ليلي بريك مبررة. من الأفضل أن تطلب منها المجيء إلى موسكو. اتصل برئيس دار الدولة للنشر ورئيس تحرير البرافدا. إذا رأيت مساعدتي ضرورية، فأنا جاهز. تحيات جوزيف ستالين".

في اليوم التالي، كان مانشيت جريدة البرافدا الرئيسي: "إنّ اللامبالاة بذكرى مايكوفسكي وبأعماله تُعتبر جريمة". وهكذا، بين ليلة وضحاها، رُفِع الشاعر، الذي كان يكرمه كل المثقفين الملتفين حول ستالين، إلى مصاف العظماء بحيث شيدت له التماثيل في ساحات وحدائق الاتحاد السوفيتي، وفُرض في المدارس الابتدائية، وأُطلق اسمه على محطات قطار، وعلى مسارح، وعلى كائنات الألغام، ودبابات وشوارع وبواخر، وعلى منطقة في "بغداد" مسقط رأسه بجورجيا، وقرية في أرمينيا، وعلى أكبر ساحة في موسكو... بحيث وُصف باسترناك عملية الاعتبار هذه بالعبارة التالية: "جرى ترويجه إجباريًا كما جرى للبطاطس في عهد كاترين العظيمة. إنّه موته الثاني، وفي هذا الأمر ليس هو المسؤول". والحقيقة هي أنّ إعادة الاعتبار هذه، في العمق، ناحية سلبية ألا وهي تجريد مايكوفسكي من كلّ ما كان يمثله ليصبح، بفضل المؤرخين الستالينيين، نموذجًا للشاعر الوطني الذي حارب الشعر البرجوازي الصغير (المستقبلية) والذي أُمِط اللثام عن حقيقة الغرب وأميركا، ونموذجًا للشوفينية الروسية! والبرهان على ما نقول هو إنّ كلّ المقاطع والنصوص المعبرة عن روح مايكوفسكي المتمردة حُذفت من الطباعات التي وُزعت في كلّ أنحاء روسيا آنذاك. وقال باسترناك، أيضًا، معلقًا على أشعار مايكوفسكي هذه التي تمّ ترويجه: "سأبقى ممتنعًا عن قبول هذه الكليشيهات المقفاة على نحو سيئ، وهذه السفسة الفارغة، وهذه الأماكن العامة وهذه الحقائق البالية، المعروضة على نحو مصطنع ومشوش وتتمّ عن نكاء قليل. بالنسبة إليّ إنّ هذا "ليس مايكوفسكي"، وليس من المستغرب أن يُدعى هذا الليس مايكوفسكي ثورياً".

ما يستوقف أنّ مشكلة مايكوفسكي تكمن في فشله التوفيق بين عنصرين متناقضين هما مكونا حياته الأساسيان: المستقبلية التي صنعت منه شاعرًا، والبلشفية التي جعلت منه مناضلاً ومحرضاً إلى النهاية. سياسيًا، كان

مايكوفسكي مُخلصًا للبُلشفية إخلاصًا جعله في كثير من الأحيان أن يُنفذ -  
وإنْ على طريقته الخاصة - وصايا البلشفية. في هذا الشأن، يقول الشاعر  
نيكولاي اسيف، في مذكراته، إن مايكوفسكي أخبره أنه لو طَلَبَت منه اللجنة  
المركزية ألا يكتب شعرا إلا على الوزن الإيامبي، لوافق! وقد كتب في العدد  
الأخير من "الجهة اليسارية الجديدة للفنون" (١٩٢٨) قصيدة يعبر فيه عن  
وفائه للشيوعية:

"ياقي البروليتاريون

إلى الشيوعية

من الأسفل -

عن الطريق السفلي للمناجم،

المناجل

وشوكات التفريغ

أما أنا

فمن سموات الشعر

أغطس في الشيوعية

لأنني

من دونها

لا أدرك الحب".

كان مايكوفسكي أيضا مستقبليا حتّى في المناسبات السياسية، بل كان أكثر وفاءً من أصدقائه جميعهم لمبادئ المستقبلية بجوهرها الإيطالي والروسي: الحياة المدنية، نحت الكلمات، النزعة المضادة للمذاهب الجمالية والميتافيزيقا، التمسك للتكنولوجيا، وكره الماضي:

"إنَّ كُلَّ ما أُنجِزَ

أكتبُ عليه: لا شيء.

لا أريد أن أقرأ شيئا

أبدا."

الكتب؟

وما نفْعُ الكتب! (من "غيمة بسرّ وال")

وإذا صحَّ أن نقول بأن خليينيكوف هو الذي أنجب المستقبلانية الروسية، فإنه من السهل جدا أن نقول إنَّ المستقبلية الإيطالية قد أنجبت أخيرا شاعرها الروسي؛ مايكوفسكي! وقد كتب منظّر الشكلانية الروسية شخولوفسكي: "مايكوفسكي أعاد تنظيم كلمات اللغة الروسية وغيّر قيمتها الدلالية. أذاب حقل الكلمات الجليدي وشيّد من جديد شعرا حسّيا قائما على تجربة خليينيكوف الواسعة، على الأغاني الشعبية وعلى الشفوية".

بأعلى صوتي

القصيدة الأخيرة التي لم يكملها مايكوفسكي

١

تُحِبُّنِي، لَا تُحِبُّنِي؟ أَكْسِرُ يَدَي

وَأُنْثِرُ

أَصَابِعِي الْمَكْسُورَةَ.

هكذا، نقتطف أوراق أتحوان اللقاء

و نرجما في الغيب، نثرها

في أيار.

فليكشف المقصُّ والمُوسَى عن مشيبي

لترنَ فضةً أعوامي إلى ما لانهاية

فكلي أمل وثقة بأنني لن أصاب بالعار؛

عار أن أصير "عاقِل"

٢

مرّت السّاعة الواحدة

لا بد أنك نمتِ الآن.

ربّما الشّيء نفسه بالنسبة لك.

فلسْتُ مستعجلاً

ولا أريد إيقاظك أو إزعاجك

ببرقيات عاصفة.

٣

البحر سيبيكي

سيخلد البحر إلى النوم.

فكما يقولون "الحادثُ أغلق"

وقارب الحب قد تحطّم

على صخرة الروتين اليومي. (٥)

الحياة وأنا.. استوفى واحدنا ما على الآخر.

فما جدوى استعراض الأحزان، الإساءات والآلام المتبادلة.

٤

تجاوزت الساعة الواحدة، لابد أنك نمت الآن

درب التبانة يتدفق، في دجنة الليل، كنهر أوكا الفضّي.

لستُ مستعجلاً ولا أريد ببرقيات عاصفة

إيقاظك أو إزعاجك.

فكما يقولون: "الحادث أُغلق"  
وقارب الحب قد تحطم على صخرة الروتين اليومي.  
الحياة وأنا.. استوفى واحدنا ما على الآخر.  
فما جدوى استعراض الأحزان،  
الإساءات والآلام المتبادلة.  
كم هادئ هو العالم.  
الليل يتبرك على السماء بعطية من النجوم.  
في ساعات كهذه، يستيقظ المرء ويتكلم بصوت عال  
إلى العصور، إلى التاريخ وإلى الكون.

٥

أعرف قوّة الكلمات، أعرف ناقوس خطر الكلمات  
إنها ليست من النوع التي يُصَفَّق لها جمهور المقصورة  
فمن كلمات كهذه تطلع أكفان  
وتبدأ بالسير على سيقانها الأربع البلوطية  
أحيانا تُهمَل غير مقروءة، غير مطبوعة  
لكنها تعدو والعنان في الفم  
ترنّ عبر القرون وتأتي القطارات زاحفة

لتلحق يد الشعر المتصلبة  
أعرف قوة الكلمات تبدو وكأنها أقل من لاشيء،  
أقل من تويجات تحت أكعاب رقص.  
لكن الإنسان بروحه، وشفاه وهيكله العظمي. (٨)

### بصدد المستقبلية

قبل ثورة أكتوبر، لم تكن المستقبلية - كاتجاه مؤحد ومصاغ بإحكام - موجودة في روسيا.

هذه التسمية أطلقها النقاد على كل ما هو ثوري وجديد.

كانت مجموعتنا، المسمّاة (لسوء الحظ) مستقبليون تكعيبيون ( خليبينكوف،  
ماياكوفسكي، الأخوة برليوك، كروتشونين، كامينسكي، أسيف، بريك، كوشنر،  
تريتياكوف) مجموعة مستقبليين التحموا معا بواسطة الأيديولوجيا.

لم يكن لدينا الوقت لتناول نظرية الشعر، إذ كنا منشغلين بوضع الشعر  
في الممارسة.

بيان المجموعة الوحيد كان المقدمة التي تصدرت أنطولوجيا "صفحة  
في وجه الذوق العام"، المنشورة في عام ١٩١٣. كان بياناً شعرياً، مُعرباً عن  
أهداف مستقبلية بشعارات عاطفية.

ميّزت ثورة أكتوبر رحيل مجموعتنا عن الصّوريين المستقبليين الذين  
غيروا موقفهم إزاء روسيا الثورية. لقد حولتنا الثورة إلى "مستقبليين  
شيوعيين" عليهم إنجاز المهام الأدبية التالية:



١- تأسيس الفن الأدبي كجهاز كلمات - لا باعتباره أسلوبًا جماليًا، وإنما كقدرة على حلّ أيّ مشكلة بالكلمات.

٢- الاستجابة لأيّ مهمة تضعها اللحظة الحاضرة؛

(أ) الشروع في عمل على المفردات (تكوين جديد للكلمات، التوزيع الصوتي، النخ).

(ب) إحلال الإيقاعات المتعددة للغة نفسها محلّ التفاعيل التقليدية وتنظيماتها.

(ت) تثوير بناء الجملة (تبسيط أشكال تنسيق الكلمات، صدمة استخدام كلمات غير عادية، إلخ).

(ث) تجديد دلالات الكلمات وتكوين الكلمات.

(ج) خلق نماذج من تكوينات موضوع أخاذة.

(و) الكشف عن قدرة الكلمة على تأدية دور الإعلان المصور (البوستر).

إنّ حلّ المشاكل الأدبية المذكورة الأدبية سيخلق إمكانية الاحتياجات الوافية بالغرض في مختلف مجالات الإبداع الأدبي (الشكل، المقال، البرقية، القصيدة، المسلسل، اللوح، والدعوة على التحريض، وغيرها).

بصدد مسألة النثر:

١- ليس هناك نثر مستقبلي أصيل، هناك محاولات فردية لخليينيكوف، مكامينسكي، وكوشنر خصوصاً في عمله "لقاء القصور" - ولكنها محاولات أقل أهمية من أشعارهم. ولعلّ تفسير هذا يكمن في حقيقة أنّ:

(أ) المستقبلين لا يميزون بين أجناس الشعر المختلفة، فهم ينظرون إلى الأدب كله كفن أدبي موحد.

(ب) وأنه كان يفترض، قبل ظهورهم، أن الشعر الغنائي له ثيماته الخاصة به، نظرته الخاصة به، وهي مختلفة عن ثيمات لغة ما يسمى بالنثر الفني. هذا التميز لا وجود له في نظر المستقبلين.

(ت) قبل المستقبلين كان من المفترض أن الشعر له مجموعة مهام محددة (شعرية)، والكلام العملي له مجموعة مهام أخرى (غير شعرية)؛ بالنسبة إلى المستقبلين، أن تكتب قصيدة تدعو فيها إلى مكافحة التيفوئيد وقصيدة حب، هما مجرد وجهين مختلفين للعملية الأدبية نفسها.

(ث) أغلب ما أنتجه المستقبلون هو شعر. وهذا لأنه عندما كانت الحياة، في الحقبة الثورية، لا تزال لم تتصلب بعد، فإن هناك طلباً لشعر الشعارات الغنائي، لتسريع وحث ممارسة الثورة، وليس لتلخيص نتائج هذه الممارسة.

(ج) فقط من عهد قريب جداً، ظهرت أمام المستقبلين مهمة إنتاج نماذج الملحمة المعاصرة. ليس ملحمة بيروقراطية وصفية، ولكن ملحمة منحازة بصدق أو طوباوية خيالية، تقدم الحياة ليس كما هي، ولكن بلا شك كما ستكون وما ينبغي أن تكون.

شعارات مايكوفسكي  
الشوارع فرشاتنا،  
والساحات ألواننا!

السرعة ربُّنا،  
طبلُنا القلبُ.

ما مِن جَمالٍ من دون معركة،  
ما مِن رائعة فنيّة من دون عنف!

كفى مشياً أيها المستقبليون.  
اندفعوا إلى المستقبل!

البروليتاريا ليست وريثة الماضي،  
إنها مبدعة المستقبل.

التدمير يعني في الحقيقة الخلق،  
فبالتدمير نتنصر على الماضي.

لتنقسم مجرة درب التبانة

إلى مجرة مبدعين

ومجرة مكتسبين.

### كيف يُصنع الشعر (مقطعات)

في عام ١٩٢٦، صدر للشاعر والنحوي جيورجي شنغيلي (١٨٩٤-١٩٥٦) كراس عنوانه Kak pisat'... stikhi "كيف يُكتب الشعر" ليسانس العمال على إنتاج صحف جدارية أدبية تحترم قوانين الأدب، فمثلا يوصيهم بأنه "لا يمكن خلط بحور في قصيدة وإنما يجب أن تُكتب وفق بحر واحد"، فردّ مايكوفسكي عليه بكراس عنوانه Kak delat' stihki "كيف يُصنع الشعر". فغُيّر كلمة "كتابة" إلى "صناعة" مع الاحتفاظ ، معبرا عن حاجة المجتمع السوفياتي الوليد إلى الإنتاج والصناعة، وهي تتوافق مع دعوات فناني وشعراء منتصف العشرينيات إلى فن إنتاجي يتماشى والعملية الإنتاجية للاقتصاد الاشتراكي الجديد، دعوات لخصها مايكوفسكي بشعاره: "الشعر فن الإنتاج"!

جاء رد مايكوفسكي على شكل حديث موجه إلى العمال هؤلاء... غير منظم، ويكاد يطفر من فكرة إلى فكرة أخرى. وقد ابتكر في رده عبارة جديدة ألا وهي "الفرض الاجتماعي" ويقصد فيه الواجبات الذي يفرضها المجتمع الجديد؛ واجبات تتطلب تلبيةها لكن ليست على حساب الإبداع وحرية الكاتب. أي دون ربط الأدب بالسياسة كما سيصبح دارجا في أوج الستالينية والجدانوفية. كما أنه من الواضح أن مايكوفسكي يؤكد على دوامية زخم الحركة المستقبلية التجريبي، ويرفض في الوقت ذاته جانبها البوهيمي. كما أنه يستعين، في أكثر من مكان، بتقنيات الشكلايين الروس التحليلية.

يتضمن كراس مايكوفسكي صفحات سجالية مع كتاب مجهولين، من الصعب ترجمتها من دون وضع إشارات تفصيلية لها حتى تفهم، ومقاطع طويلة مبنية أساسا على مناقشة مسائل تتعلق بالإيقاع والسجع والقافية، مما يستحيل ترجمتها إلى العربية. لذا قمت بترجمة المقتطفات التي تمثل لب ما كان يريد مايكوفسكي إيصاله إلى الشباب العمال الذين غيبوا فيما بعد في زنانات الستالينية.

\*\*\*

خلال نقاشات أدبية عديدة، وأحاديث مع عمال شباب من جمعيات لغوية مختلفة، ومساجلات بحق النقاد، كان علي دائما، على الأقل؛ التقليل من (إن ليس تدمير) الفن الشعري القديم. من البديهي أننا لا نتعرض كثيرا للشعر القديم، البريء من أي أذى؛ ولم يثقل الضربات إلا عندما كان يتخفى مدافعو القديم الغياري وراء العظماء الجاثمين فوق نصيبهم، ضد الفن الجديد.

على العكس، إننا، برفع أو بنقل النصب وزعزعتها، نظهر حقيقة العظماء، من وجهة يجهلها قراؤهم كليا ولم تدرس بعد.

الأطفال (والمدارس الأدبية الشابة) متشوقون لمعرفة ما في داخل الخيول الكارتونية. بعد عمل النقاد الشكلايين، بتنا نعرف بوضوح ما الذي في داخل الخيول والفيلة الورقية. واعذرونا إذا الخيول، بعد هذه العملية، أصيبت بتلف صغير. أما بصدد شعر الماضي، فلا حاجة للشجار معه، فهو يصلح كمادة درس.

حقننا الأساسي والمتماسك موجه ضد النقدة البرجوازيين الصغار برومانسياتهم وانتقاداتهم؛ ضد هؤلاء الذين بالنسبة إليهم تكمن عظمة الشعر القديم في كونهم، هم أيضا، يحبون مثلما يحب أونيجين ناتيانا (قراءة فكرية)،

وفي كونهم، هم أيضاً، قادرين على فهم الشعراء (وقد تعلّموا هذا في المدرسة الابتدائية)، وفي كون بحر الأيامي يدغدغ أذانهم. إن هذه الشعوذة السهلة تثير اشمئزازنا، لأنها تخلق، حول العمل الشعري الجدي، جواً من الرعشات الجنسية والغثيان، بل ترسخ عقيدة مفادها أن الشعر الأبدي في مأمن من أي ديالكتيك، وأنه يكفي لإنتاج أي عمل، رفع الرأس تظاهراً بمظهر الملهمين، بانتظار أن ينزل الشعر السماوي على صلعتهم بشكل حمامة، طاووس أو نعامة.

ليس من الصعب إفحام هؤلاء السادة.

كل ما عليك القيام به هو مقارنة حب تاتيانا و"فن الغناء لأوفيد" مع قانون الزواج، أو قراءة قصة بوشكين عن "المغرور الذي أتاب عن اغتراره" على عمال منجم دونيتز، أو الركض في مقدمة احتفالات واحد آيار مردداً الأسطر الأولى من "يوجين أونيجين" لبوشكين: "عمي، ذو المبادئ النزيهة..." بعد تجربة كهذه، أشك في أن شاباً متحمساً الرغبة في تكريس قواه للثورة، سيحتفظ برغبة قضاء الوقت في امتحان المهارة الشعرية البالية.

كتبنا وتحدثنا الكثير عن هذا الموضوع. وغالباً ما حصلنا على استحسان المستمعين الصاخب. لكن بعد الاستحسان، ثمة أصوات مشككة ارتفعت:

- إنكم لا تعملون سوى التدمير، إنكم لا تبتكرون أي شيء. إن المعاجم القديمة سيئة، لكن أين هي المعاجم الجديدة؟ أعطونا قواعد فنكم الشعري. أعطونا المعاجم!

الادعاء بأن الفن الشعري القديم موجود منذ ١٥ قرناً وفننا منذ ثلاثين عاماً، ليس سوى عذرٍ واهٍ.

إنكم تريدون أن تكتبوا وأن تعرفوا كيف يكتب الشعر؟ كيف جرى أن ترفض قطع مكتوبة حرفياً وفق قواعد شينغيلي العروضية، ثرية القوافي ومضبوطة وفق بحري الأيامي والتروكيه؟ عندكم الحق في أن تطالبوا الشعراء ألا يأخذوا معهم إلى القبر أسرار مهنتهم.

سأتحدث عن مهنتي ليس كواضع قواعد وتعليمات، وإنما كصاحب خبرة. مقالتي هذا ليس له أي قيمة "علمية". أنا أتكلّم عن عملي الذي، حسب ملاحظاتي وقناعاتي، لا أراه مختلفاً عن عمل شعراء محترفين آخرين إلا قليلاً.

أنبه مرة أخرى، وبكل توضيح: لا أقدم هنا قواعد يمكن لأي إنسان أن يصبح شاعراً، أو أن يكتب شعراً، بفضلها. قواعد من هذا النوع لا وجود لها. فشخص يسمّى شاعراً لأنه، بالضبط، يخلق القواعد الشعرية. وهذه للمرة المئة، أستخدم تشبيهاً أشعر بتعب منه، من كثرة ما استخدمه.

عالم رياضيات هو إنسان يخلق، ويطور ويحسن القواعد الرياضية؛ إنسان يأتي بجديد في علم الرياضيات. فهذا الذي كان أول من صاغ "إن اثنين واثنين أربعة" لهو عالم رياضي كبير، حتى لو أنه حصل على هذه الحقيقة بإضافة عقبي سيجارتين إلى عقبي سيجارتين. أما الذين جاءوا بعده، حتى لو أضافوا أشياء ضخمة بشكل لا يُضاهى، قطارات، مثلاً، فهذا لا يعني أنهم علماء رياضيات. قطعاً لا! ما قلته الآن لا يقلل من قيمة عمل إنسان يضيف قطارات. فهذا العمل، في هذه الأيام حيث المواصلات في حال من الفوضى، يمكن أن يكون مئة مرة أكثر أهمية من حقيقة رياضية جرداء. لكن لا يجب إرسال تقرير عن إصلاح القطارات إلى جمعية الرياضيات طالين منها أن تضعه في رتبة هندسة لوباتشيفسكي نفسها. فهذا سيثير أعصاب لجنة التخطيط، ويدهش علماء الرياضيات، ويضع لجنة المقيمين في طريق مسدود.

هناك من يتهمني بأنني أفتح عنوة أبواباً مفتوحة سلفاً، وإنني أتكلّم عن أمور واضحة لا تحتاج إلى إيضاحات. وهذا غير صحيح، أبداً.

ثمانون بالمئة من الهراء المقفّى ينشره رؤساء تحرير مجلاتنا فقط لأن هؤلاء الرؤساء إمّا ليست لهم أي فكرة عن شعر الماضي، أو لأنهم لا يفقهون ما نفع الشعر.

لا يعرف رؤساء تحرير المجلات سوى "هذا يعجبني" و"هذا لا يعجبني". إنهم ينسون أنّ الذوق هو حاسة علينا تطويرها. كثيرٌ من هؤلاء يشكون إليّ من عدم قدرتهم على إعادة المخطوطة الشعرية إلى كاتبها لأنهم لا يعرفون كيف يبررون رفضهم.

فعلى رئيس تحرير المجلة المتعلّم أن يقول للشاعر: "شعرك سليم الوزن، ومنظوم وفق الطبعة الثالثة من "ميزان الذهب" الذي ألفه برودوفسكي (وكتب العروض التي وضعها شنغيلي وغريتش)، كما أنّ قوافيك قوافٍ لا غبار عليها، بل هي حتى موجودة منذ زمن بعيد في "المعجم الكامل للقوافي الروسية" الذي كتبه أبراموف، لكن بما أنّه ليس لديّ حالياً شعرٌ جديد، فإنني أقبل بنشر شعرك على الرأس والعين، وسأدفع لك المكافأة نفسها التي ندفعها عادة إلى مستنسخ حامل شهادة، أي ٣٠ روبل لكل ورقة مطبوعة، شرط أن تزودني بثلاث نسخ منها".

وها أنّ الشاعر لا يعود له أي اعتراض على ذلك. فإمّا يتوقّف كلياً عن الكتابة، أو يعدّل موقفه ويبدأ باعتبار الشعر قضية تحتاج إلى شغل كثير. مهما يحدث، فإن الشاعر سيكفّ عن التعجرف أمام كاتب تقارير صحفية يعمل ويقبض حسب السطر حتّى لو كان تقريره سبقاً صحفياً. ذلك لأنّ الصحافي يبذل جهده ووقته ركضاً وراء الفضائح والحرائق، بينما شاعر من هذا النوع لا يبذل سوى رضابه يبلل به أصابعه لتقليب معاجم علم العروض والقافية.



لذا ينبغي علينا، باسم الارتقاء بمستوى الشعر، وباسم ازدهار الشعر في المستقبل، أن نكف عن التمييز بين عمل سهل كهذا وبين أشكال العمل الإنساني الأخرى.

لكن، إليكم هذا التحفظ: إن خلق القواعد ليس غاية الشعر القصوى، إذ في حال كهذه سيتحول الشاعر إلى شارح كتب قديمة يتدرب على وضع قواعد لكي يعبر بها عن أشياء ومواقف غير موجودة على الإطلاق أو أنها لا تجدي نفعاً. أي فائدة يا ترى في اختراع قواعد لعدّ النجوم، ونحن على دراجة بأقصى سرعة؟

إن الحالات التي تحتاج إلى صياغة أو قواعد، الحياة هي التي خلقتها. إن وسيلة الصقل، غرض القواعد، تحددهما ضرورات النضال الطبقي الملحة.

فالثورة، مثلاً، طرحت في الشارع اللغة الخشنة التي يستعملها ملايين الجماهير؛ لغة الزقاق الشعبية راحت تتدفق خلال الشوارع الرئيسية؛ غمغات المثقفين الواهنة وكلماتهم المخصصة كـ "المثال الأعلى"، "مبادئ عادلة"، "المبدأ السامي"، "المحيا المتعالي للمسيح والدجال"، كل هذه التعابير المهموسة في المطاعم "الراقية"، قد تم كنسها. ذلك أن سيلاً جارفاً جديداً قلب اللغة رأساً على عقب. كيف نصيرها شعرية، وما عادت لا القواعد القديمة بأفكارها وغزلها، ولا البحور الإسكندرانية تناسب. كيف إدخال اللغة المألوفة في الشعر؟ كيف استخراج الشعر من دارج الأحاديث؟

أوجب أن نبصق على الثورة باسم بحر الأيامي؟

"أصبحنا أشراراً، مستسلمين،

لا مخرج لنا

فاتحاد سكك حديد روسيا رسم سلفاً لنا الطريق

بيديه السوداويتين" (اقتباس مايكوفسكي لمقطع من شعر زينائيدا غيببوس، ليس دقيقاً، إنه نوع من المعارضة)

كلا. لا معنى لهذا؟ لا يمكننا إخضاع إيقاع الثورة الصاخب لنظام بحر خلق لما هو مهموس.

"أيها الأبطال، يا رحل البحار، يا الباتروس

يا ضيوف مائدة الولايم الراجعة

يا قبيلة النسور، أيها البحارة،

من أجلكم هذه الأغنية المجبولة من نيران ياقوت الكلمات" (كيريلوف)

كلا!

امنحوا، الآن فوراً حق المواطنة للغة الجديدة: ليحل الصراخ مكان اللازمة، وضجيج الطبول مكان التهوية:

"سر بخطوة ثورية" (بلوك)

"انتظموا مسيرة" (مايكوفسكي).

ليس كافياً إعطاء عينات من الشعر الجديد، لإظهار كيف أن للكلام أثراً في الحشود الثورية؛ وإنما يجب أيضاً تقدير هذا الفعل بطريقة تسهم في مساعدة الطبقة العمالية بأقصى ما يمكن.

لا يكفي أن نقول: "العدو يقظ، لا يكِل" (بلوك). ينبغي تحديد وجه العدو بدقة أو إمكانية تصويره بالضبط.

لا يكفي أن "تنتظم مسيرة". يجب أن يتم هذا على الأقل وفق كل قواعد معركة الشوارع، باقترام البريد، البنوك، المستودعات لكي تقع في أيدي العمال الثائرين.

من ثم:

"امضغ الأناناس"

ازدرد القطاة

فها هو يومك الأخير أيها البرجوازي " (مايكوفسكي)

أشك في أن الشعر الكلاسيكي كان يسمح لأبيات كهذه. ففي عام ١٨٢٠، لم يكن غريتش يعرف التشاستوشكي (أغان شعبية روسية)، لكن لو كان يعرفها، لكان قد تحدث عنها مثلما تحدث عن الشعر الشعبي بازراء حيث قال: "هذا الشعر خال من التفاعيل والتنغيم".

لكن هذا الشعر قد تبناه أهالي بطرسبورغ. سيتمكن السادة النقّاد، عندما يكون لهم متسع من الوقت، البحث وفق أي قواعد نظم.

التجديد لا غنى عنه لعمل شعري. فالمادة اللفظية والفقرات التي يصادفها الشاعر يجب أن يشتغل عليها ثانية ويطورها. فإذا استخدمنا حدائد لفظية عتيقة، من أجل كتابة قصيدة، علينا أن نهتم بأن تبرز بتناسب دقيق بالمادة الجديدة. فنوعية هذه المادة الجديدة وكميتها هما اللتان تقرران قيمة أشابة (سبيكة) كهذه.

بطبيعة الحال، لا يفترض التجديد أن ننطق دائماً بحقائق لم تعهد من قبل. ناهيك عن أن بحر الأيامبي، والشعر الحر، والتجنيس السجعي، والرّدف... كل هذا لا يمكن استحداثه كل يوم. يمكننا أن نعمل على

استمراريته، تعميقه، رواجه... "إن اثنين واثنين أربعة" لا تدوم ولا يمكن لها العيش بذاتها. يجب معرفة تطبيق هذه الحقيقة (قواعد التطبيق). يجب معرفة جعل هذه الحقيقة سهلة الحفظ (أيضاً قواعد)، يجب إظهار بواسطة سلسلة من الوقائع على أنها لا تُفَنَّد (مثال، مضمون، ثيمة)

يُسْتَنْجَ مما سبق إنَّ الشَّعر لا يقوم على وصف وتمثُّل حقائق جرداء. بالتأكيد أننا في حاجة إلى هذا النوع من العمل، لكن يجب اعتباره كأَيِّ عملٍ نقوم به سكرتيرة في اجتماع جماهيري كبير حيث ليس أكثر من "الاجتماع بات له علم... و"قررنا..." هنا تكمن مأساة "رفاق الطريق"، لم "يكن لهم علم" إلا بعد مرور خمس سنوات و"قرروا" متأخراً جداً، بينما الآخرون وضعوا قرارهم موضع التنفيذ وأنجزوه.

الشَّعر يبدأ حيث هناك مِثْل.

بالنسبة إلي، هذا البيت:

"وحيداً أخرج إلى الطريق". (ليرمتوف)

نوعٌ من التحريض، فالشاعر هنا يحرض الفتيات على التنزه مع الشعراء. إنَّ التنزه وحيداً مملٌ، كما تعرفون. آه، لو كانت هناك قصيدة قوية قوة النداء الذي يدعو الجماهير إلى التجمع معاً. كتبُ العروض القديمة بالتأكيد لم تكن دليلاً. فهي لا تعالج سوى أساليب كتابية، مألوفة، ومدرجة سلفاً في فهارس. في الحقيقة، يجب ألا تسمى هذه الكتب "كيف نكتب" الشعر وإنما: "كيف كنا نكتب" الشعر.

أقول لكم بكل صراحة: أنا لا أعرف لا بحر الأيامبي ولا بحر التروكي... ولم أُمَيِّز بين تفاعيلهما قط ولن أبداً. ليس لأن الأمر صعب،

وإنما لأنه لم يكن لي، في عملي الشعري، فرصة حتى أبالي بهذه الأمور. وإن وجدنا إيقاعاتها، في شطايا شعري، فإنها بكل بساطة التقطت عن طريق الأذن، لأننا نسمع هذه الصيغ المملة باطراد مثل: "تهبط بحر الفولغا..."

حاولت عدة مرات دراستها؛ فهمت الآلية، وسرعان ما نسيته. أشياء كهذه التي تحتل مساحة تسعين بالمائة من معاجم العروض، لا تحتل سوى ثلاث في عملي الشعري. في التأليف الشعري، لا يوجد سوى بعض القواعد العامة لبدء العمل. وهي قواعد اصطلاحية. كما في الشطرنج، الحركات الأولى دائماً هي نفسها. لكن ما إن قمنا بها، حتى نحاول أن نجد هجوماً جديداً. ذلك أن الحركة العظيمة يستحيل تكرارها، في وضع مماثل، خلال الشوط التالي. فالغريم لا يفحم إلا بحركة غير متوقعة.

كذلك بالنسبة إلى القوافي غير المتوقعة لقصيدة ما.

لكن ما هي الشروط الضرورية لبدء الكتابة الشعرية؟

أولاً؛ وجود مشكلة في المجتمع بحيث حلها لا يمكن تخيله إلا بعمل شعري. طلب اجتماعي (هاك موضوعاً مهما لاطروحة عن غياب العلاقة بين الفرض الاجتماعي والطلب المقرر سلفاً).

ثانياً؛ ينبغي أن تكون لك معرفة دقيقة، أو بالأحرى شعور، حول طموحات طبقك (أو المجموعة التي تنتمي إليها) حول قضية معطاة أي ميلها إلى هدف محدد.

ثالثاً؛ المادة. الكلمات. إثراء مستمر لاحتياط، عنبر دماغك بالكلمات الضرورية، المعبرة، النادرة الاستعمال، المبتكرة، المستجدة، والمركبة، وكل أنواع الكلمات الأخرى.

رابعاً؛ معدّات المعمل ووسائل الإنتاج هي أيضاً ضرورية. ريشة، قلم رصاص، آلة كاتبة، تلفون، بدلة للذهاب إلى المأوى، دراجة للذهاب إلى مكاتب التحرير، طاولة للكتابة منظمة، مظلة للكتابة تحت المطر، مكان مساحته بالضبط بعدد الخطوات التي عليك أن تقوم بها عندما تعمل (وهذا جد ضروري للعمل)، صلة بوكالة الصحافة لكي تكون على علم بما يجري في القرى، وإلى آخره، بل تحتاج حتى إلى غليون وسجائر.

خامساً؛ وعليك بكثير من المهارة والتقنيات لاستعمال الكلمات، الاعتياد الذي هو فرداني جداً ولن يأتي إلا بعد سنوات من العمل اليومي؛ وعليك أيضاً بقوافٍ وتتاسب أصوات، وتجنيسات سجعية وصور وتدرجات وأسلوب وتهيج مشاعر، وخاتمة، وعناوين، وتصميم طباعي... إلخ.

مثال: طلب اجتماعي - كلمات لأغاني إلى الجيش الأحمر وهو يتجه إلى جبهة بطرسبورغ. الهدف - هزيمة يودينتش. المادة - رطانة الجنود. وسيلة الإنتاج - طرف من قلم رصاص عتيق. التقنية - جاتسوكا مقفأة. (يقدم مايكوفسكي نموذجاً يستحيل ترجمته لأنه يعتمد على إيقاع القوافي)

(.....)

لدي مجموعة مختارة من المواضيع الواضحة والغامضة:

١- المطر في نيويورك؛

٢- مومس بوليفار كابوسين في باريس، ويقال إن مضاجعتها أمرٌ ممتاز لأن ليس لها سوى ساق واحدة - لقد فقدت ساقها الأخرى في حادث حافلة كهربائية، كما أظن.

٣- العجوز المكلف عن الغرف في مطعم هايسلر الضخم في برلين.

٤- موضوع ثورة أكتوبر الهائل، شيء لا يمكن تحقيقه ما لم نعيش في القرية، إلخ.

كلّ هذا الاحتياطي أحمله في رأسي أينما ذهبت، وبالأخص الدقيق والحساس منه، فهو معلوم بخط. كيف سأستخدمه؟ لا أدري، لكنني أعرف بأنه سيستخدم كله.

أقضي وقتي كلّه في تكديس هذا الاحتياطي. وبسبب هذا العمل، أضيق كل يوم ١٨ إلى ٢٠ ساعة: بل أكاد لا أتوقف عن مهمة شيء ما. إنّ هذا الجهد المركز هو الذي يفسر شرود الشعراء المزعوم.

أتابع عمل التكديس هذا بحدّة إلى حد أن تسعين من مائة قضية أتذكّر المكان والظروف الخاصة حيث، خلال سنوات العمل الخمسة عشر، بعض القوافي، وبعض الجناس، وبعض الصور آلت إليّ ووُجدت شكلها النهائي. يُعتبر دفتر الملاحظات هذا أحد العوامل الضرورية لإنجاز عمل حقيقي أصيل.

عادة لا نعلم بوجود هذا الدفتر إلا بعد موت الكاتب، فإنّه يبقى، لسنوات، مهملاً، لا ينشره إلا كعمل بعد وفاة المؤلف، ويوضع في نهاية الأعمال الكاملة، لكن بالنسبة إلى الكاتب هذا الدفتر هو كل شيء.

ليس لمبتدئي الشعر دفتر كهذا. فليس لهم لا التجربة ولا الذرّية. وقلّما نجد في أعمالهم شعراً مكتمل النمو، ولذلك قصائدهم طويلة ومضجرة.

كان سهلاً عليّ، بفضل مساهمة هذا الاحتياطي المشغول بعناية، أن أنجز شيئاً في موعد محدد. ذلك أن إنتاجي على جري العادة هو ثمانية أو عشرة أبيات في اليوم الواحد، عندما يتعلّق الأمر بعمل حقيقي.

إن كل لقاء، كل لافتة، كل حدث، بالنسبة إلى الشاعر، لا قيمة له إلا بقدر ما يزود الشاعر بمادة لفظية.

فيما مضى، كنت متدرباً على هذا العمل إلى حد كنت أخشى معه أن أعبّر عن نفسي بكلمات وعبارات كانت تبدو لي ضرورية لأشعاري مستقبلاً، مما صرت كئيها ومملاً وصموتاً.

في عام ١٩١٣، وأنا عائد من سارتوف إلى موسكو، ولأبرهن إخلاصي التام لشابة ما كانت برفقتي، قلت لها: "أنا لست رجلاً، وإنما غيمة مرتدية بنطلونا". ولحظة ما قلت هذا، حتى أدركت أن هذا التعبير يمكن أن يكون مادة لقصيدة، وخشيت أن يتسرب ويضيع دون أن أستغله. رحبت أطرح على الشابة، وأنا قلق، أسئلة تغريزية طوال نصف ساعة، ولم أهدأ إلا عندما اقتنعت أن كلماتي دخلت من أذن وخرجت من الأخرى.

بعد سنتين، استخدمت "غيمة مرتدية بنطلونا" عنواناً لقصيدة.

مثال آخر: فكرت، طوال يومين، في الطريقة المثلى للتعبير عن رقعة رجل وحيد إزاء امرأة كان يحبها.

كيف كان يعتني بها، كيف كان يحبها؟

الأمسية الثالثة، خلدت إلى النوم مع وجع في الرأس، دون أن أعثر على شيء صالح. لكن في منتصف الليل، حضرني التعبير أخيراً:

جسدك

سأحبه وأعتني به

كجندي

بُتر في الحرب



- لا ينفع،

لا صديق له -

يعتني بساقه الوحيدة. (من "غيمة بينطلون")

قفزت نصف يقط. وفي الظلمة، كتبت على علبة سجائر، بطارف عود  
نقاب محروق، هذه الكلمة: "ساق وحيدة"، وعدت إلى النوم. في الصباح،  
قضيت ساعتين محاولاً أن أتذكر بأي ساق وحيدة يتعلّق الأمر، وكيف  
تواجدت العبارة على العلبة.

قافية تحاول القبض عليها، لكن لا تستطيع حتى الآن مسكها، يمكن لها  
أن تسمم وجودك: إنك تتكلم دون أن تفهم، تأكل دون أن تعرف ماذا،  
ولا تستطيع أن تنام، تكاد ترى القافية تدوم تحت مرأى عينيك.

بعد النحوي شنغيلي، ساد انطباع بأن العمل الشعري شيء تافه  
لا أهمية له. بل ثمة ممسوسون يذهبون أبعد من شنغيلي. هاكم إعلاناً ظهر  
في صحيفة "البروليتاري" الصادرة في خاركوف (العدد ٢٥٦):

"كيف تصبح كاتباً؟

جوابٌ مفصلٌ مقابل طوابع بريدية ثمنها خمسون كوبكا.

"صندوق بريد رقم ١١"

محطة سلافيانسك، خط دونيتز"

ما رأيكم في هذا؟

فضلاً عن ذلك، إنه من نتاج العهد القديم. إذ سبق أن وزعت مجلة "تسليه" ملحقاً على شكل كتاب عنوانه: "كيف تُصبح شاعراً بخمسة دروس سهلة".

أعتقد أن الأمثلة الصغيرة التي قدمتها تكفي للبرهنة على أن الشعر هو من صفة الأشياء الأكثر صعوبة، وهذه هي الحقيقة.

ينبغي اعتبار قصيدة مثل اعتبار المرأة في رباعية باسترناك العظيمة:

"منذ ذلك اليوم، من المُشط حتى قدميك

كممثل ريفي شكسبيري

حملتك معي وحفظتك عن ظَهْر قَلْب

جَرَرْتِكِ طوال المدينة وكرَّرْتِكِ". ("ماربورغ")

٢

(...)

إن إحدى اللحظات الحاسمة في قصيدة، خصوصاً عندما تكون متحيزة وحماسية، هي خاتمتها. فأبيات قصيدة الأكثر تأثيراً غالباً ما تأتي في هذا الجزء الصغير الأخير. فأحياناً تعيد صياغة القصيدة كلها من أجل تبرير ترتيب جديد كهذا.

إن تفسير البيتين اللذين كتبهما يسنين بكلام آخر، كان طريقة واضحة لأختم قصيدتي.

فبيتا يسنين، عما هما على النحو الآتي:

"في هذه الحياة، ليس أمراً جديداً أن نموت

وبالطبع، ليس أمراً أكثر جدّة أن نحيا"

وهنا البيتان اللذان كتبتهما أنا:

"في هذه الحياة لم يكن الموت شيئاً صعباً

لكن أن تصنع حياة جديدة هو أصعب بكثير"

أبقيت، طوال عملي على القصيدة كلّها، هذين البيتين في بالي على الدوام. وكنت أعود إليهما طوال الوقت الذي كنت أعمل فيه على أبيات أخرى - سواء عن وعي أو غير وعي.

إذ كان من المستحيل نسيان ما كان علي عمله هنا، لذا لم أدون هذين البيتين، وإنما كنت أحتفظ بهما في رأسي.

إذن، ليس من الممكن عدّ كم من تصحيح قمت به، لكن، في كل الأحوال، لم يقل عن خمسين أو ستين تصحيحاً لهذين البيتين.

ثمّة تقنيات عديدة يمكنك استخدامها في صقل الكلمات وصياغتها، ومن العبث التحدث عنها، بما أن جوهر النشاط الشعري، كما ذكرت مرات عديدة في مقالي هذا، يكمن في القدرة على ابتكار هذه التقنيات، وهي التي تجعل من كاتب محترف. من المحتمل إن مشرعي الشعر التلموديين سيقطّبون وجوههم عند قراءة كتابي هذا - فهم يفضلون إعطاء وصفات شعرية جاهزة. هاك هذا المضمون، أو ذاك، حاول إلbasه زياً شعرياً، ايامبي أو تروكيه، ضع قوافي في نهاية الأطراف، اضف إليه تجنيساً سجعياً، ابدأ بصورة وستري الشعر جاهزاً.

إننا نلقي بهذا العمل النسائي البسيط، في سلة المهملات الموجودة أسفل طاولات رؤساء التحرير.

والشخص الذي يأخذ قلمًا، لأول مرة في حياته، ويريد أن يكتب شعراً خلال أسبوع، ليس في حاجة إلى كتابي.

ذلك إن الذي يحتاج كتابي فعلاً، هو الشخص الذي يريد، على الرغم من كل الصعوبات، أن يصبح شاعراً، الشخص الذي يريد، عارفاً أن الشعر من أصعب المحاولات، أن يتمكن لنفسه مما يبدو الأكثر غموضاً في العملية الإنتاجية هذه، ثم يمررها إلى الآخرين.

استنتج:

- ١ - الشعر مصنع إنتاج، من أصعب وأعقد الأنواع، لكنه مصنع مع ذلك.
- ٢ - إن تعلم الكتابة الشعرية لا يعني تعلم كيف يتم تحضير نمط ثابت ومحدد من الأعمال الشعرية، وإنما دراسة وسائل كل عمل شعري؛ دراسة تطبيقات هذا المصنع، التي تساعد في خلق مصانع أخرى جديدة.
- ٣ - إن التجديد في المواد والتقنيات، لهو مسألة إجبارية لكل عمل شعري.
- ٤ - يجب أن يكون عمل الشاعر يومياً، لتحسين مهارته وتكديس احتياط شعري.
- ٥ - أن يكون لديك دفتر يوميات جيد، وأن تعرف كيف تستخدمه، لهو أهم من معرفة الكتابة بدون أغلاط كما تقتضي الأوزان البالية.
- ٦ - ليست هناك منفعة في إطلاق معمل شعري لصنع قداحات شعرية. تجنب إنتاج نزر شعري غير اقتصادي. خذ القلم فقط عندما لا تكون هناك وسيلة تعبير أخرى غير الشعر. ويجب عدم بدء العمل إلا عند لحظة الشعور بطلب اجتماعي على نحو واضح.

٧ - ولفهم الفرض الاجتماعي بشكل صحيح، على الشاعر أن يكون في لبّ الأشياء والأحداث. معرفة نظريات الاقتصاد، معرفة الحياة الحقيقية، التبخر في التاريخ العلمي، كل هذا بالنسبة إلى الشاعر - في الجزء الجوهري من عمله - أهم من كل الموجزات المدرسية التي يكتبها أساتذة مثاليون يؤلهون كل ما بال عليه الدهر وشرب.

٨ - من أجل انجاز الفرض الاجتماعي بقدر الإمكان، يجب أن يكون الشاعر في طليعة طبقته، وأن يناضل، مع هذه الطبقة، على كل الجبهات. يجب تهشيم خرافة الفن اللاسياسي. هذه الخرافة البالية تظهر الآن تحت مظهر جديد، تحت غطاء الهذر حول "لوحات كبيرة ملحمية" (أولا ملحمية، ثم موضوعية وأخيراً غير منحازة) أو حول "الأسلوب الضخم" (أولا ضخمة، ثم مرتفع وأخيراً سماوي). إلخ

٩ - فقط بمقاربة الفن كمصنع يمكنك إزالة عناصر المصادفة، عشوائية الذوق، واعتباطية الحكم. فقط باعتبار الفن كمصنع يمكنك وضع جنباً إلى جنب أجناس العمل الأدبي المختلفة: القصيدة وتقارير العمال والفلاحين الصحافية. وعوض التأمل التصوفي في موضوع شعري، ستكون لك قدرة على معالجة المسألة بشكل صحيح بالمعايير والتقييمات الشعرية.

١٠ - يجب ألا تجعل من اللمسات الأخيرة؛ الصقل، العمل التقني كما يسمى، غاية في ذاتها. لكن هذا الصقل التقني هو الذي يجعل من قصيدة صالحة للاستعمال. إن الاختلاف في طرق الإنتاج هذا، هو الذي يعمل اختلافاً بين الشعراء؛ كما أن معرفة مختلف الأدوات الشعرية واثقانها وتراكمها، هي فقط القدرة على جعل شخص كاتباً محترفاً.

١١ - الجو الشعري اليومي يؤثر هو أيضاً على خلق عمل أصيل، كسائر العوامل الأخرى. إن كلمة "بوهيمية" أصبحت نعتاً قدحياً لكل حياة فنية يومية. لكن للأسف غالباً ما حاولنا النضال ضد الكلمة؛ فقط ضدها. لكن إن ما ترمز إليه حقيقة هو "الجو الوصولي الفردي للعالم الأدبي القديم؛ "المصالح الصغيرة للزُمر السيئة"؛ مبدأ "حك لي ظهري، أحك ظهرك"، وكلمة "الشاعري" أصبحت تعني "ارتخاء"، "سكران قليلاً"، "فاسقاً" إلخ. حتى الطريقة التي يرتدي فيها الشاعر ملابسه والطريقة التي يكلم بها زوجته في المنزل يجب أن تكون مختلفة ويحددها إنتاجه الشعري كله.

١٢ نحن، "جبهة اليسار الجديدة"، لا نقول إننا الوحيدون الذين يحتفظون بأسرار الخلق الشعري. لكننا نحن الوحيدين الذين يريدون اكتشاف هذه الأسرار، الوحيدين الذين لا يريدون إحاطة العمل بإجلال فني ديني. (...)

### إحالات

كان لينين في الواقع، قلقاً جداً من كتابات مايكوفسكي وتأثيراته على العمال. فمثلاً، عندما طبعت دار نشر الدولة عام ١٩٢٢، خمس آلاف نسخة من ملحمة مايكوفسكي الدعائية "١٥٠٠٠٠٠٠ مليون" وهي قصة رمزية حول المعركة الفاصلة بين ١٥ مليون عامل وبين قوى الشر الرأسمالية، ثارت أعصابه، فكتب: "هراء وسخافة وادعاء متأصل. في نظري، واحد بالعشرة من هذه الكتابات يجب أن تنشر وبألف وخمسمائة نسخة فقط للفضوليين والمكتبات". وعندما أرسل إليه مايكوفسكي نسخة موقعة، أجابه لينين: "أنت تعلم، هذا أدب جد مهم. إنه نمط خاص من الشيوعية؛ أنها شيوعية الزعران!" كما أن لينين كتب إلى مسؤول الدار طالباً منه "العُثور على كتاب مؤهلين ضد المستقبلين يمكن الاعتماد عليهم!" في الحقيقة كان

لنينين يعتبر المستقبلين "قيضاً من المتقنين البرجوازيين، الذين غالباً ما كانوا يعتبرون مؤسسة تعليم العمال والفلاحين الجديدة، ميداناً مناسباً لاختبار نظرياتهم الفردانية في الفلسفة والثقافة!"

١- تضمنت رسالة مايكوفسكي التي تركها بعد انتحار، مقطعاً من قصيدة لم ينته منها أقرأها في المنتخبات من كتاباته.

٢- قد يستغرب القارئ عندما يسمع بأن مايكوفسكي كان عشيقاً ليلي بريك؛ زوجة صديقه المخلص أوسيب بريك. إليكم التوضيح: بعد مرور عام على زواجهما، نشأ برود جنسي بينهما وذلك بسبب مشاغل أوسيب العديدة فيعود إلى البيت متأخراً ويستيقظ مبكراً، كما أن أوسيب كان منهما كثيراً في دراسة القضايا الأدبية. ومن ناحية أخرى، كان من بين المواضيع التي يدور حولها النقاش داخل خلايا الحزب البلشفي، خصوصاً قبل الثورة، موضوع مؤسسة الزواج وضرورة تثويرها. وكانت هناك رغبة شديدة لدى أعضاء، من بينهم ليلي وأوسيب، في تحقيق الزواج الجديد حيث لا يصبح واحد عبداً للآخر. والمهم أنهما اتفقا على أن يكون كل واحد منهما حراً في اختيار عشيق آخر، والبقاء، في الوقت ذاته، زوجين حميمين. وهكذا أصبحت ليلي عشيقة لمايكوفسكي دون أن يشعر أوسيب بإحراج أو إهانة وإنما اعتبره شيئاً طبيعياً وإنسانياً.

٣- يقال إن سناين بعد أن سمع نبأ انتحار مايكوفسكي، ترك مكتبه، وتوجه إلى المنزل ليقراً على أطفاله شعر مايكوفسكي.

٤- من الصعب ترجمة byt الروسية بكلمة واحدة فهي تعني كل ما كان الشعراء الطليعيون يشمنزون منه: الروتين والمتواضع عليه في الحياة اليومية، الرتابة اليومية، المواظبة النمطية، ترهات الحياة اليومية.



من اليمين إلى اليسار: مايكوفسكى، باسترناك، خليبنيكوف، كوتشيونيك



(١٢): بوريس باسترناك ومجموعة "الطاردة":

### غصين المستقبلية الروسية الأخير

مجموعة "الطاردة" التي أسسها سيرغي بوبروف ونيكولاي أسيف وبوريس باسترناك، أعتبرت، في نظر بعض النقاد، تياراً مستقبلياً، فقط لأنها كانت تركز أيضاً على مواضيع مدنية والسرعة التكنولوجية، ولأنها كانت تضم مساهمات لعدد من المستقبلين المتناحرين، وعلى سجلات مع المستقبلين، بينما، في الحقيقة، هي مركب خليط من الرمزية، المستقبلية والتقاليد الكلاسيكية، إلا أنها متمردة على الرمزيين الروس. فهي زعيم المجموعة سيرغي بوبروف يوضح، في مقدمته لديوان أسيف: "لا يمكن للرمزية الكونية أن تنضب، لكن رمزية الأمس ها هي تنضب أمام أعيننا في الكتب الأخيرة لقادتها!" وموقف كهذا كان يعتبر آنذاك موقفاً مستقبلياً.

لم تعش هذه المجموعة أكثر من سنتين. لم يدع أي واحد من مؤسسيها المستقبلية قط، ولم يحتجوا على تسمية "المستقبلية" التي كان النقاد يطلقونها على نشاطاتهم. لكن من خلال نقدهم اللاذع لـ "مستقبلية زائفة"، يظهرون كأنهم هم المستقبليون الحقيقيون!

كانت المجموعة تشرف أولاً على دار نشر عنوانها "ليريكاً" وقد صدر عنها عدة دواوين من أهمها ديوان باسترناك الأول "توأم في الغيوم"، ولوبوروف "بستانيون على الدوالي"، ونيكولاي أسيف "القيثارة الليلية". وكان تأثير الفكر الألماني هو السائد بين المجموعة، باستثناء موقف بوبروف

المتأثر بالفكر الفرنسي. وهناك هدف وراء تسمية مشروعهم "الطاردة": فصل الدسم الشعري عن كتابات بدون قيمة، فالطاردة هي آلة تُستخدم، بقوة الطرد المركزي، لفرز الدسم عن الحليب.

وضم الكتاب الجماعي الذي أصدره عام ١٩١٤، تحت عنوان غريب Roukonog "العُصْدِيّ القدم" (حيوان لافقري يعيش في المياه الضحلة)، بياناً مكتوباً على شكل قصيدة عنوانه "الأنشودة التربينية". وتوسط الغلاف بيتان شعريان وزعا على الطريقة الطبوغرافية المستقبلية، أي بحروف متفاوتة الحجم:

"في قلب الرصيف الصخري ثم نعمة  
قَرِي عَيْنًا أيتها الطاردة".

واستهلوا عددهم الأول هذا، بنعي رحيل أحد مؤسسي مجموعة الأنوية المستقبلية إغناطييف (انظر الفصل الخاص بهذه المجموعة) معتبرين أنه هو "المستقبلي الروسي الأول وشهيد المستقبلية"، ونشروا أربع قصائد له مع مقدمة.

كما تضمّن الكتاب "ميثاقهم" المضاد لمجموعة "إهليا" بلغة عدوانية كلها سب وشتم، وتهديد، موضحين أن أعضاء إهليا "مدّعون زائفون... وأنهم، كما وصفهم قائد الجيش المستقبلي مارينييتي نفسه، أثناء زيارته في موسكو، ماضويون". وقد وقع "الميثاق" نيكولاي أسيف، سيرغي بوبروف، اليا زدانييتشيف وبوريس باسترناك.

يُعتبر سيرغي بوبروف أكثرهم تبحراً في أوقيانوس الشعر الروسي والأوروبي معاً، وبالأخص الشعرية الفرنسية. فكان يطلق عليه "رامبو الروسي"، ووعد أن يترجم أعمال رامبو إلى الروسية. وبما أنه كان تلميذ

الشاعر الرمزي أندريه بيلي، فإنه بات أكثر الشعراء الروس الجدد آنذاك تعمقاً في الأوزان والإيقاع. وقد حافظ، على عكس أستاذه، على أن تكون تنظيراته في مفهوم "الغنائية" وتجاربها الوزنية، خالية من كل تفسير تصوقي ومُضمر ديني، مُقيماً نظريته على أسس علمية، وبسبب هذا التوجّه العلمي، أُعتبر مستقبلياً. وقد ابتكر المنهج التحليلي لاستقصاء النص الشعري. وجاء باكتشاف جديد ألا وهو "الفضاء الغنائي". ففي نظره، هناك "في كل لحظة معطاة، سَلَمٌ مؤدٍ من الشاعر إلى القارئ يولد: فمن القصيدة تولد سلسلة سلاسل مشابهة تنتشر بأطراد بين الشاعر والقارئ، محدثة، إن جاز التعبير، فضاءً غنائياً مُعَيّناً". و"الغنائية" هذه، التي يعتبرها بوبروف الجوهر الروحي للشعر، ليست جنساً شعرياً كما الدراما والملحمة، وإنما هي العنصر الأساسي للشعر، إنها وسيلة الإبداع الأساسية ومصدره. إنها الجزء الثالث إضافة إلى الشكل والمضمون. هناك انقطاع في منتصف العملية الإبداعية بسببه النشاط الغنائي للنفس، فيولد الشعر.. وإلا سيدهور الشعر إلى مجرد إشارات لمحاكاة المضمون أو الشكل... إن الشعر الذي يفتقر إلى "النوعية الغنائية" فهو شعرٌ مرفوض". وقد أثر هذه المفهوم كثيراً في فن باسترناك الشعري، كما سنرى أدناه.

أما نيكولاي أسيف فشعره يَتميّز بموضوع المدينة السمينة ومصورة بأسلوب يحاكي قصص هوفمان. فمثلاً نقرأ في قصيدة عن رجل يخرج من واجهة محل، وفي أخرى رحلة ليلية بسيارة مصورة بمبالغة بيانية مفرطة. تتخلل شعر أسيف ثيمات تتعلق بالجنون وبأمداء كالسّماء. وقد انفصل بعد سنة عن مجموعة "الطاردة" لينخرط في نشاطات مايكوفسكي المستقبلية، خصوصاً في مرحلة "جبهة الفن اليسارية".

على أن بورييس باسترناك يُعتبر هو الأكثر قرباً للمستقبلية منهم، والأذكى شعرياً، فديوانه الأول الذي تعافله النقاد عند صدوره هو الأكثر أصالة من دواوين مجموعة "الطاردة".

نشر باسترناك في الأنطولوجيتين الجماعيتين الأوليتين لمجموعة "الطاردة"، مقالين سجاليين، عنوانهما "ردود فعل وايزرمان" و"الكأس السوداء"، وهما مقالان يمنحان تبرير ربط اسم باسترناك بتاريخ المستقبلية الروسية.

ففي مقاله "الكأس السوداء"، يقول باسترناك، بعد أن يتوجّه بالشكر إلى كل الشعراء السابقين من رمزيين ومستقبلين، "إن السرعة والاضطرار ليس بالمعنى العامي الشائع أي عبادة التكنولوجيا والآلات والسيارات السريعة، وليس بمعنى يجب أن تكون السرعة موضوع القصيدة. وإنما بمعنى المعالجة المقتصدة للزمكان - أي اضطرار داخلي ينقله الشاعر إلى الأشياء مهما كانت. ولا علاقة لهذا الاضطرار مع نوع آخر من التسرع أو التصوف. وإنما اضطرار الفنان الذي يجد نفسه بتواتر، أنه مكلف بمهمة حقيقية، من قبل العصر الذي يعيش فيه".

وعلى عكس الرمزيين الذين كانوا يصفون قيمة كبيرة على الرموز، فإن مستقبلية باسترناك تعطي قيمة أكبر للذات "الغنائية". فالغنائية-الشعر، في نظر باسترناك، جاهزة الآن كمبدأ مستقل. وتدعى أيضاً "الأصالة". ويعرف باسترناك الأصالة بأنها "متكاملة، متميزة، إنها وظيفة التفكير الدقيق الأساسية. لها الميزة نفسها التي للموضوعية والدقة... إن الشاعر الوجداني الذي تكون الأصالة هذه فعالة في عمله، يتعامل مع الراهن بطريقة"، يسميها باسترناك، "إنطباعية الأبدي... شاعر كهذا يدون الأشياء بحيوية حدوثها في الحاضر المطلق والأبدي".

كما أن مدينة باسٲرناك لم تُستمد من مصادر أدبية، وإنما من وعي مديني درامي بضلل اللغة. ووصفها برسالة إلى بوبروف: "ستفهمني إذا سميت الواقع - ومن المفضل الواقع المدني - بالمعنى الذي كنت أتكلم عنه، أي منصة غنائية. المدينة كمنصة مسرح تتنافس وتدخل في علاقة تبادلية أساسية، مع قاعة الكلمة، اللغة، التي تبثنا".

وفي نقده لشعر تشيرشنيفيتش "الذي يكتب وعينه على السوق"، أشار باسٲرناك في المقال الثاني "ردود فعل وايزرمان"، إلى "أن أصل استعارات تشيرشنيفيتش يكمن في حقيقة التشابه، أو أحياناً، في الروابط المبنية على التشابه، وليس على المجاورة". ويعتبر باسٲرناك هذا خلا كبيراً في العملية الإبداعية. إذ يجب على الشاعر أن ينتقل من الاستعارة السائدة التي تعتمد التشبيه أبداً والنقل فيها يطرد على حد واحد وعلاقة واحدة أساسها التشبيه، إلى فضاء المجاز المرسل المبني على الملابس، وحيث الارتباط بين المنقول منه والمنقول إليه، ليس مطرداً على وتيرة واحدة بل تتعدّد علاقاته. وفي نظره، "فقط في ظاهرة المجاورة (المجاز المرسل)، يمكننا أن نجد الميزات المتأصلة للقسر والدرامية الذهنية، التي يمكن تبريرها على نحو استعاري".

وفي الحقيقة إن ديوان باسٲرناك الأول: "توأم في الغيوم" (والغريب أن باسٲرناك نفسه تجاهله فيما بعد وندم على نشر ديوان غير ناضج)، كان فاتحة لاستخدام المجاز المرسل كتقنية أساسية في كتابات باسٲرناك كلها. ذلك أن "توأم في الغيوم"، كما وضّح جان كلود لان، "يبلّغنا سلفاً بالمكونات الأساسية لفنه الشعري: استعارية غزيرة، استخدام مستمر للإضمار الذي يتيه القارئ بغياب مفاجئ لكل تمهيد؛ استخدام كلمات معجمية أو نادرة فقط من أجل قيمتها الصوتية من دون مبررات دلالية، تشابك الثيمات المعقّد أو دوافع متناقضة مما يخلق وهماً واقعياً متشظّياً متصادماً ومتحرّكاً محجوزاً

في ديناميكية العاطفة الغنائية". لقد حاول باسترناك التوليف بين محاولات المستقبلين في أتمتة automatization اللغة الشعرية، ووجهة النظر الرمزية القائلة إن اللغة الشعرية تمثل جوهر العالم الذي يشعر به حدسيًا الشاعر.

كان رومان جاكوبسن على حق عندما شخص كتابات باسترناك، على أنها تنطلق من المجاز المرسل: "إن قصائد باسترناك تشكل عالمًا حيث المجاز المرسل يدرك وجودًا مستقلًا"، ويوضح في مقالته عن باسترناك: "مهما كانت الاستعارات التي يستخدمها باسترناك ثرية ومنقاة، فليست هي الموجهة، ولا تحدد الثيمة الشعرية. إنما الفقرات الموسومة بالمجاز المرسل، أي ليست تلك الاستعارية، هي التي تضيف على عمله تعبيرًا خاصًا ليس عاديًا. ذلك أن غنائية باسترناك، في الشعر وفي النثر، مشبعة بمبدأ المجاز المرسل، يسيطر عليها التداعي بالمجاورة. على عكس شعر مايكوفسكي حيث أنا الشاعر هي التي تهين المحرك الشعري، فإن أنا المتكلم، في شعر باسترناك، تم دفعها إلى الخلف. لكن هذا مجرد إبعاد ظاهري - فبطل (ضمير المتكلم) القصيدة الأبدى حاضر هنا أيضًا. إنها مجرد حالة حضور على نحو مجازي مرسل. كما في فيلم شارلي شابلن "امرأة من باريس" حيث لا يمكننا أن نرى أي قطار، لكننا نشعر بوصوله من خلال الانعكاسات التي يلقاها على شخصيات الفيلم المتجمهرين في الرصيف. - كما لو أن هذا القطار شبه الشفاف، وغير المرئي، يمر بين الشاشة والمشاهدين. الشيء نفسه يحدث في شعر باسترناك، فإن الصور المحيطة تعمل كانعكاسات متجاورة؛ كتعبيرات عن أنا الشاعر، لها طابع المجاز المرسل."

لم تدم علاقة باسترناك بمجموعة "الطاردة". إذ سرعان ما شعر بانزعاج من الصراعات والسجلات بحيث إنه لم يعد نشر هذين المقالين السجاليين إبان حياته في أي كتاب طبعه. لكن كانت لديه رغبة المساهمة

بشكل حر وغير التزامي ببيانات المستقبلية وبرامجها، فقرر الاشتراك في "جبهة الفن اليسارية" (انظر فصل ١٠)، التي أسسها مايكوفسكي عام ١٩٢٣، غير أن سرعان ما رُفِضت مساهماته. إذ لم يتفق مع المنضمين في هذه "الجبهة" ومن بينهم مايكوفسكي الذين يجادلون أنه ينبغي للشعر أن يلتزم بالقضايا السياسية الراهنة ويساعدون على أن يكون "التاريخ مستعداً لليوم التالي". لا يتضمن نقد باسترناك لهم ازدراءاً للتاريخ؛ وإنما يشير فقط إلى أنه يجب على هذين النمطين أن يبتعدا أحدهما عن الآخر. فالتاريخ والشعر قطبان متضادان، كلاهما ساري المفعول، ولن يلتقيا أبداً. هذا الذي يهتم عن حق بالتاريخ له واجب يختلف كلياً عن واجب الشاعر. ومع هذا يمكن أن يُطلق على هذا أو ذاك تسمية "الرأي"، بما أنهما يصعدان معا ويرون طيف التاريخ؛ طيفاً مرعباً وغير بشري بحيث تكون مهمتهما السيطرة عليه. وما إن يعملان هكذا، حتى يستوليان على قطعة جديدة من التاريخ، كالظفر بقطعة أرض، ينتقل إليها الناس البسطاء ويعيشون فيها على نحو بشري... إن شعب التاريخ بطل وراء وعمله جد حيوي؛ لكن واجب الشاعر هو أيضاً حيوي. فالنواحي الأكثر قيمة والرفيعة في الحياة الموجودة، يحزمها في قلبه الذي على شكل كأس أسود، كما لو أنه ينقلها إلى منطقة جديدة تم الاستيلاء عليها - المستقبل - من أجل الجميع.

ويبين باسترناك، أن الشعر معاكس للتاريخ (العمل السياسي العسكري والعملي)؛ وأن الشعر يتأهب للنوعية الأزلية من اللحظة الراهنة (مهمة تتطلب أقصى السرعة والاقتصاد والاعتناء)؛ ويعتمد الشعر على الصالة المصورة كمبدأ مستقل وكقوة؛ كما أن الشعر يحتاجه الجميع. ويعتقد باسترناك إن جمالية الفنان تكمن في هذه العناصر الثلاثة: مفهوم الفنان لطبيعة الفن؛ دور الفنان في التاريخ؛ ومسؤوليته أمام التاريخ.

ويوضّح باسترناك "ثمةً سايكولوجية للإبداع، مشاكل الشعرية. أو من الفن كلّ، فقط تكوّنه هو المعاش فوراً. وفي هذا الشأن لا حاجة إلى وضع افتراضات. إننا نكفّ عن إدراك الواقع. إنّه يتملّ في نوع من صنف جديد. ويبدو لنا هذا الصنف كشرطه وليس شرطنا. وباستثناء هذا الشرط، كلّ شيء في العالم مسمّى. فقط الشرط هو ليس مسمّى، إنّه جديد. أننا نحاول تسميته. والنتيجة هي الفن". ("جواز مرور بأمان"، ١٩٣٣).

### منتخبات مقتطفة

#### بعض القضايا

١

عندما أتكلّم عن التصوّف، أو الرسم أو المسرح، فإنّي أتحدّث على السجية وبشكل منطلق كهو يناقش مواضيع بلا أحكام سابقة. لكن حين يتعلّق الأمر بصدد الأدب، فإنّ تفكيري كلّه ينصب على الكتاب وأفقد القدرة على إيصال فكري. بحيث يجب تحريكي وانتزاعي بالقوة، كما لو من إغماءة، من حالة الاستغراق الفعلي في الكتاب، وعندها فقط، وعلى مضض، وبنفور خفيف، أساهم في النقاش حول أيّ موضوع أدبي لا علاقة له بالكتاب، أقصد أيّ شيء آخر، سواء كان عن الإنشاد، أو عن الشعراء، المدارس، الفن المعاصر... إلخ.

لكن يستحيل على الإطلاق أنْ أترك، من دون إكراه، وبارادتي، عالمَ اهتمامي إلى عالم الهاوي الخالي البال.



ظنَّ أربابُ التَّياراتِ المعاصرة أنَّ الفنَّ نافورةٌ، بينما هو إسفنجة. وقد قرروا أنَّ الفنَّ ينبغي له أنْ يندفَقَ، بينما عليه أنْ يمتصَّ ويتشرب. لقد ظنَّوا أنَّ بإمكانه التفكك إلى وسائلٍ تَمَثِّلُ، بينما هو يتركَّب من أعضاء الإدراك الشعوري.

إنَّ مهمَّته اللانقطة به هو أنْ يكون وسطَ المشاهدين وأنْ يُشاهد على نحوٍ أكثرَ تجرِّدًا، وإحساسًا وإخلاصًا من الآخرين، لكنَّه، في عصرنا، تَعَلَّمَ على المساحيق ومستحضرات التجميل وأنْ يُظهرَ نفسه من المقصورة كما لو أنَّ هناك فنَّين في العالم، أحدهما يبيع لنفسه، على حساب الآخر، ترف النَّشويهِ الذاتي الذي يُماثل الانتحار. فها هو يستعري، بينما عليه أنْ يختفي في ظلمة الصالة، مجهولًا من الآخرين، دون أنْ يعلم أنَّ العالم ينظر إليه، وإنَّه، قابع في عزلته، مصاب بالشفافية والوميض الفوسفوري كما بمرضٍ غريب.

الكِتَابُ ما هو سوى مكعبٍ ضميرٍ حارقٍ داخن. نداءات الديك الإغرائية في الرَّبِيع (موسم اتصال الحيوانات الجنسي) هي الرعاية التي تتولاها الطبيعة للحفاظ على جنس الطير. الكِتَابُ، كالدِّيك في موسم الاتصال هذا. لا يسمع أحدًا ولا أيَّ شيء، فنداءاته، المُستغرق فيها، تصممه. من دون الكِتَاب لما كان للجنس الروحاني استمرار، بل لأنقرض. القردة ليس لهم كُتُب.

لقد كُتِبَ (الكِتَابُ). نما. فكبر. أصبح ذكيًا. طاف الدنيا، وصار كبيرًا - ثم... راح! لكن، إذا تمكنا من الرؤيا عبره، فينبغي لنا ألا نلومه. فالكون الروحي هكذا تمَّ تنسيقه. على أن الناس راحوا، منذ وقت قريب، يعتقدون أنَّ المَشاهد في كتاب هي مجرد تمثيلات. يا له من خطأ! لماذا كان في حاجة

إلى هذه المشاهد؟ فات عليهم أن الشيء الوحيد في قدرتنا هو أن نعرف كيف  
ألا نشوّه صوت الحياة الذي يحدث ضوضاء في داخلنا. إن العجز عن العثور  
على الحقيقة وقولها، لهو قصور لا يمكن تغطيته بأي كم من القدرة على قول  
الأكاذيب. كتاب ما، هو كائن حيّ. واع كلياً وعلى ما يرام. صورته ومشاهدته  
هي ما أتى بها من الماضي، واحتفظ بها في ذاكرته وليس مستعداً لنسيانها.

٤

ليست الحياة بحديثه العهد. لم يكن للفن بداية قط. إذ كان حاضراً  
باطراد قبل أن يتشكّل. إنّه لا متناه. هنا، في هذه اللحظة، وخلفي،  
وفي. بحيث أنني أشعر - كما لو من قاعة اجتماع شرّعت فجأة - أن عذوبة  
وتوشح حضوره الطاعي ودوامه تغمراني. كما لو أن هذه اللحظة تمّ تحديدها  
لتأدية اليمين.

ما من كتاب حقيقي له صفحة أولى. الله أعلم أين يولد. وينمو، كحفيف  
غابة، ويتدرج موقظاً وحوش الغابة الخفية، وفي اللحظة المصمّة الأكثر ظلمة  
وذعراً، يتدرج حتى نهايته ويبدأ الكلام بكل قممه هذه في آن.

٦

ثمّة سوء فهم. عليهم تفاديه. فهناك مجال لاطراء الملل. فالناس تقول  
كاتب... شاعر...

إن علم الجمال لا وجود له. ويبدو لي أن علم الجمال لا يوجد كمعاقبة  
لكذبه، تساهله، تواضعه... لمضارباته، دون أن يعرف أي شيء عن الكائن  
البشري، في التخصصات. رسّام صور، رسّام مناظر، رسّام طبيعة ميتة؟  
رمزي، ذرووي، مُستقبلي؟ يا لها من رطانة قاتلة.

من الواضح أن هذا علمٌ لتصنيف المناطيد الهوائية... أين وكيف  
توضع الثقوب التي تمنعها من التحليق.

بصورة متلازمة، الشعر والنثر قطبان. فمن خلال حاسة سمعه الموروثة،  
يبحث الشعر، وسط ضوضاء القاموس، عن لحن الطبيعة، ثم يلتقطه مثلما  
يلتقط نغمة، ويستسلم لابتداه النغمة تلك. أما النثر، فإنه يبحث، من خلال  
حاسة شمّه، ووفق غريزته الطبيعية، عن الكائن البشري واجداً إياه في  
فصيلة الكلام. وإذا كان العصر محروماً من هذا الكائن، فإنّ النثر يعيد خلقه  
من الذاكرة ويسرّبه، متظاهراً، لخير البشرية، أنه قد وجد الكائن وسط العالم  
المعاصر.

هذه مبادئ لا توجد معزولة.

مستسلماً إلى تخيلاته، يصادف الشعرُ الطبيعة، إنّ العالم الحي والحقيقي  
لهو مخطّط المخيّلة الوحيد الذي نجح ذات يوم ويستمر، حتّى النهاية، في نجاح  
دائم. انظرْ إليه مستمراً من لحظة إلى لحظة في النجاح. لا يزال حقيقياً،  
عميقاً، مشدود الانتباه كلياً. ليس هو الذي يصيبك بخيبة أمل في صباح اليوم  
التالي. إنه يخدم الشاعر كمثال بل حتّى أكثر من نموذج لإعادة إنتاجه.

### الرمزية والخلود

"يُنذر الشاعر ثراء حياته المرئي لمعنى لا يحده زمان. إنّ النفس  
الحية المنقطعة الصلة بالشخصية من أجل ذاتية حرة فهي خلودٌ. والخلود  
هي الشاعر، والشاعر ليس كيّناً وإنما هو شرط للنوعية...

الشعر جنونٌ بلا مجنون. الجنونُ خلودٌ طبيعي. الشعرُ خلودٌ سمحت  
به الثقافة...

إنّ معنى رمز الموسيقى الوحيد - الإيقاع - لهو موجود في الشعر.  
إنّ مضمون الشعر لهو الشّاعر كخلود، الإيقاع يرمز إلى الشّاعر.  
الإلهام هو نحو الشعر، إنّه ملموس - عرضاً - في الجناس.

إنّ الواقع السّهل المأثى للشخصية يخترقه البحث عن ذاتية حرّة تنتمي  
إلى النوعية، ومعالم هذا البحث المستمدة من الواقع نفسه ومتركة فيه، يراها  
الشّاعر كمعالم الواقع نفسه. الشّاعر يخضع لاتجاه هذا البحث، يحلّ محلّه،  
ويتصرّف كالأشياء التي حوله. ويُسمّى هذا مشاهدة واقتراباً من الطبيعة".

### الشعر

"ما الشعر، أيّها الرفاق، إذا رأيناه يولد هكذا أمام أعيننا؟ الشعر هو  
النثر، النثر ليس بمعنى المجموع الكلّي لأعمال هذا الكاتب أو ذاك النثرية،  
وإنّما هو النثر عينه، صوت النثر، النثر في حالة من الفاعلية، وليس في  
حالة الجزالة. الشعر هو لغة الواقعة العضوية، أي الواقعة التي لها تبعات  
حياتية. وبالطبع، كأي شيء آخر في العالم، فإنّه قد يكون جيّداً أو سيّئاً، وهذا  
متوقّف على احتفاظنا به دون تشويهه، أو على سعيّنا لإفساده. وإيّا كان الأمر،  
فإنّ الشعر هو هذا بالضبط، أي نثر نقّي في توتره التحوّلي. هذا هو الشعر!"  
(في خطابه الذي ألقاه في المؤتمر الأول للكتاب السوفييت، ١٩٣٤)

\*\*\*

إنسان سيئ لا يمكن أن يكون شاعراً جيّداً.

\*\*\*

الإنسان يولد ليحيا وليس لكي يتأهّب ليحيا

\*\*\*

الكاتب هو فاوست العصر الحديث، إنه الفرداني الوحيد الباقي حيا  
في عصر جماهيري. ويبدو، في نظر معاصريه الأصوليين، شبه مجنون.

\*\*\*

مُحَالُّ أَنْ تَعْبَرَ الطَّرِيقَ  
دُونَ أَنْ تَدُوسَ الْكَوْنَ كُلَّهُ!

\*\*\*

أَيُّهَا الصَّمْتُ إِنَّكَ أَفْضَلُ  
مَنْ كُلِّ مَا سَمِعْتُ.

\*\*\*

الأدب هو فنُ اكتشافِ شيءٍ خارقِ العادة حول أناس عاديين، وقولُ،  
بكلماتٍ عاديةٍ، شيءٍ خارقِ العادة.

\*\*\*

الشَّعر:

"إنه صغيرٌ متهوِّرُ الارتفاعِ  
كُتْلٌ جليديَّةٌ تتكسَّرُ وتُطْقِطُ  
إنَّه الليلُ يَجْثِمُ صقيعه على الأغصانِ  
إنَّه صراعٌ بين عندليبين يغردان.  
(...)

إنه كُلُّ ما يأملُ الليلُ أن يضبطَه

في أغوار الاستحمام العميقة  
ليحمل براحتين مبللتين، مرتجفتين  
النجمة إلى البستان".

\*\*\*

يجب أن يكون ديواني المقبل جديداً كمطر الصيف، حيث كل صفحة  
فيه عليها أن تنذر القارئ بقشعريرة... هكذا يجب أن يكون ديواناً. وإلا فمن  
الأفضل ألا يكون.

\*\*\*

إن ما يخلقه الكاتب، لهو نص، بعد ثالث - عمق يثير ما قد قيل  
ومعروض عمودياً فوق الصفحة، والأكثر أهمية، يفصل الكتاب عن الكاتب.

\*\*\*

أنا ضوءٌ معروفٌ بحقيقة  
أنّي أستطيع إلقاء ظلّ

\*\*\*

خجلّ أنا وكل يوم  
أزداد خزيًا وعارا  
من أن مرضنا السامي  
لا يزال تُطلق عليه  
في عصرنا عصر الظلال  
تسمية الغناء.

\*\*\*

لم تُدمّر الثورة (ثورة أكتوبر) كلَّ شيء.. الزمان يوجد من أجل  
الإنسان وليس الإنسان من أجل الزمان.

\*\*\*

تَهْ بِلَا أَثَرٍ،  
عُدْ مِنْهُوَكَ الْقَوَى!

\*\*\*

فَتَحْ نَافِذَةً أَشْبَهَ بِفَتْحِ وَرِيدٍ!

\*\*\*

سَيَبْقَى الشَّعْرُ تِلْكَ الْقَمَّةَ الدَّائِعَةَ الصَّيْتَ، أَعْلَى مِنْ جِبَالِ الْأَلْبِ، يَلْزِمُ  
العُشْبَ الَّذِي تَحْتَ الْأَقْدَامِ، وَكُلَّ مَا عَلَى الْمَرْءِ أَنْ يَفْعَلَ هُوَ أَنْ يَنْحَنِي وَيَرَاهُ  
ثُمَّ يَلْتَقِطُهُ مِنَ الْأَرْضِ، إِنَّهُ شَيْءٌ سَيَكُونُ دَائِمًا جَدٌ بَسِيطٌ لَكِي يُنَاقِشُ فِي  
الاجْتِمَاعَاتِ، سَيَبْقَى دَائِمًا الْوُظُفَةُ الْعَضْوِيَّةُ لِسَعَادَةِ الْكَائِنِ الْبَشَرِيِّ الْمَلِيءِ  
بِهَيْبَةِ الْكَلَامِ الْعَقْلَانِيِّ الْمُبَارَكَةِ، وَلِذَلِكَ كَلَّمَا كَثُرَتِ السَّعَادَةُ عَلَى الْأَرْضِ كَلَّمَا  
سَيَصْبِحُ مِنَ السَّهْلِ أَنْ تَكُونَ فَنَانًا.

\*\*\*

مُرَادُ الْعَمَلِ الْإِبْدَاعِيِّ هُوَ التَّفَانِي  
وَلَيْسَ الْهَتَافُ وَالشَّهْرَةُ...  
كَمْ مَخْزٍ أَنْ تَكُونَ عَلَى كُلِّ لِسَانٍ  
وَأَنْتَ لَمْ تَبْلُغْ شَيْئًا.

\*\*\*

لو كنت أعلم، عند بداياتي  
أنَّ هذا ما سيحدث؛  
أنَّ أبياتاً قادرة على أن تقتل  
أنَّ تخنقك بالدم حتى الموت  
لرفضت رفضاً قاطعاً المشاركة  
في مهزلة مورطة إلى هذا الحد.

\*\*\*

على أننا لن نترك هنا  
فبعدَ خمسين عاماً ونيف  
سنُبْعَثُ ونُكْتَشَفُ  
كغُصْنٍ يَنمو!

\*\*\*



### (١٣): سيرغي يسينين شاعر القرية الأخير والصوريون الروس

سرغي يسينين (١٨٩٧-١٩٢٥)، هذا الشاعر القادم من أعماق الريف المسيحي الروسي، ذو الموهبة الشعرية المجبولة من هواء القرية الصافي من كل شوائب التغيرات المدنية، ما إن اندلعت ثورة شباط الديمقراطية بقيادة المناشفة عام ١٩١٧، حتى رأى فيها حدثاً مكتوباً حسب الكتاب المقدس:

"في المذود الريفي شعلةٌ ولدت

جالبةً السلام إلى العالم كله!

الناصرة الجديدة تتمدد أمامكم

وببارك الرعاة الآن صباحها".

كان آنذاك، في العشرين من عمره، وعضواً في الحزب الاشتراكي الثوري بمدينة بطرسبورغ. وكان بهذه المشاعر التي تنم عن إيمان مسيحي قروي، يتصور المستقبل الروسي جنةً من الفلاحين، هادئةً ينعم عالمها برغد العيش والهدوء الكوني... وعندما جاءت ثورة أكتوبر، تضاعفت طوباويته وخصوصاً أحلامه في أن يلعب الفلاحون دوراً رئيساً في "أحداث كهذه التي لا تحدث"، في نظره، "إلا مرةً واحدة كل ثلاثة قرون"... طفق يكتب مطولات شعرية ثورية بنبرة رمزية مسيحية غامضة... لكنه ندم فيما بعد على كتابتها "لأنه كان فيها الكثير من التصوف"، كما قال هو. وعندما انتقلت الحكومة السوفيتية من بطرسبورغ عام ١٩١٨، إلى موسكو، قرّر هو أيضاً

مغادرة بطرسبورغ التي بنى فيها مجداً صغيراً، ليعيش في موسكو التي سبق أن عاش فيها ما بين ١٩١٢ و ١٩١٥، غير دار أن مصيراً بلشفياً سيرسم المستقبل الروسي يكون فيه الإلحاد هو الرؤيا، والقوة التاريخية لبناء الاشتراكية عمال مصانع المدن، لا الفلاحون.

هنا في "موسكو المقاهي"، كما سمى أحد دواوينه، أمضى معظم لياليه في شرب كميات كبيرة من الخمر، برفقة السكارى والعاهرات، متنقلاً من "مقهى الشعراء" إلى مقهى "مربط الجواد ببيغاس". شعر بتغيرات عميقة في وجدانه الشعري، مما جعله يعيد النظر في تعاليم أستاذه الشاعر كلوييف المسيحية، فأخذ يتخلى عن ريفيته الطوباوية التي بدأ يشعر بسببها، بدونية في موسكو. ولكي يعبر عن مواكبته الحقيقية للمشروع الثوري الملحد، راح يكتب تجديفات شعرية. فنحت، مثلاً، من كلمة inoj "غير"، اسماً (inoija) "غير ذلك"، لبلد، ووضعه عنواناً لقصيدة تجديفية مكونة من أربعة أقسام، ترفض الإرادة الإلهية، وتسخر من الرموز الدينية:

"لن يخيفني الهلاك،

ولا السيوف ولا أسهم المطر

هكذا تكلم، وفقاً للكتاب المقدس

النبي سيرغي يسينين.

(....)

سألفظ من فمي جسد المسيح

لا أريد الخلاص

من خلال عذابه والصليب

سأقلع لحية الرب، بأسناني  
سأمسكه من عرفه الأبيض  
وسأقول له بصوتٍ عاصفٍ  
سأغيرك، يارب،  
فلعل حقل كلماتي ينضج".

وقد أثارت هذه القصيدة ضجةً ضده، واعتباراً منها أطلق عليه لقب khuligana "أزعر" وفي الإنجليزية hooligan. وقد كتب، موضحاً، في إحدى المسودات عن حياته: "أنا لست شخصاً متديناً أو متصوفاً... أطلب من قرائي أن يعتبروا كل قصائدي حول المسيح، أسماء القديسين والأمهات الربانيات العذاري... مجرد عناصر خرافية في شعري. ليس بمقدوري نكران مرحلتي هذه بمحوها، مثلما لا تستطيع البشرية غسل ألفي عام من الثقافة المسيحية. لكن كل أسماء أعلام الكنيسة هذه يجب أن يُنظر إليها كما ننظر إلى الأسماء التي أصبحت بالنسبة إلينا أساطير: زيوس، أفروديت، أوزيريس إلخ.

وقد كتب في قصيدة "الأزعر": "يا ريح، يا ريح، أبصقي نثار أوراقك/ فأنا مثلك أزعر". وطابت له، بالفعل، تسمية أزعر، ووجد فيها وسيلةً لتحقيق حلمه بأنه "أفضل شاعر في روسيا" كما ذكر في قصيدته "اعتراف أزعر". وها في كل قراءة له نسمع الجمهور يصرخ برضا: "أزعر، أزعر.."، وصدى فضائحه تملأ صفحات الجرائد... وحسب مارينغوف "أن يسنين أدرك برزانة وبرود أن الزعرنة هي طريقه إلى الشهرة، واعتباراً من ١٩١٩، لَبى ما كان يطلب منه الجمهور... وكنموذج على سلوكه كأزعر، قام بكسر أيقونتين مصنوعتين من الخشب وألقى بهما في النار لإعداد الشاي.

وقد لام مارينغوف النقاد على دفعهم يسينين إلى أن يتصرف على نحو أزرع سلوكاً وفكراً. وكان البوليس غالباً ما يوقفونه وسرعان ما يطلقون سراحه - إذ كانوا دائماً يشعرون بتعاطف معه-، وعندما يسأله الشرطي، أثناء مشاجراته: "من تظن نفسك؟"، يجيبه: "أنا يسينين، روسيا كلها تعرفني". وفي إحدى المسودات التي كان يكتبها عن نفسه، كتب: "في مطلع ١٩١٨ أصبح لدي شعور جازم بأن الصلة مع العالم القديم قد انقطعت، فكتبت قصيدة "انونيا" التي هوجمت بعنف، وبالتالي أصبح لقب أزرع مرتبطاً بي". ومما رسخ صورته كأزرع، هو تأنقه بمظهر الداندي: قبعة طويلة سوداء، قفازان ناعمان، وحذاء من جلد لماع، غير آبه:

"إذا كان يبدو مستهتراً

يتدلّى مصباحٌ من مؤخرته"

ويصرخ:

"بي رغبةٌ حادة في أن أبول

من النافذة على القمر!"

ناهيك عن عريضة السكر التي كان يعيشها كل يوم، وفي الليل يخرج مع أصدقائه ليكتب على حيطان الكنائس أشعاراً تجديفية: "في روسيا عندما لا يعود هناك ورق، أطبع أشعاري وأشعار كوسيلوف ومارينغوف على حيطان كنيسة العذاب في موسكو، أو مجرد أقرأها في الشوارع. إن أفضل المعجبين بنا هم العاهرات وقطاع الطرق. ونحن أصدقاءهم الحميمون. الشيوعيون لا يحبوننا بسبب سوء تفاهم". وبالفعل كما يذكر صديقه إيفان ستارتسيف، كتب أبياتاً عديدة أثارت سخطاً كبيراً ضده، منها:

"انظر إلى الفخذين المكتنزتين

لهذا الحائط الفاحش،

حيث، ليلاً، تنزع الراهبات

كالسوق المسيح".

وفي حمى هذه الظروف، انكبَّ على انجاز دراسة نظرية هي الوحيدة  
عنوانها: "مفاتيح مريم"، و"مريم" هنا تدلُّ، كما أوضح في ملاحظة، "على  
النفس في لغة طائفة دينية معيّنة". تتناول دراسته التزويق وأهميته في الكتابة  
الشعرية، ثم يحاول أن يبرهن على أن الأبجدية الروسية تكشف عن أسرار  
تصوفية عبر رموز حروفها. ثم يتحول إلى موضوع صور المعاني...  
فالصورة بالنسبة إليه هي جوهر الإبداع. كما الإنسان، فهي مكونة من ثلاثة  
أجزاء: النفس، البدن، والذكاء. ويسمى صورة البدن بالموصلة، والنفس  
بحرية، وصورة الذكاء ملائكية. ويقول: "إن الإبداع الحقيقي يبدأ بصورة  
ملائكية. فما إن تكسر نافذة من خلال صورة موصلة أو بحرية، حتى تتكون  
صوراً جديدة لا تعود في حاجة إلى مقارنة مباشرة. فكل الأساطير، يقول  
يسينين، قامت على هذه الصورة "الملائكية". وبالتالي يصب جام غضبه على  
كتاب "الثقافة البروليتارية" (انظر ملحق ٥) الذين يريدون فناً بروليتارياً. فيردُّ  
عليهم قائلاً: "رجال بلا عقل لم يولدوا لما يحمله الإصغاء إلى الشمس  
المتواجدة فينا من سر مقدس، إن ظلالهم تحاول إخماد كل صوت ينطلق من  
القلب إلى العقل، لذا يجب محاربتها (الظلال) بلا رحمة كما نحارب العالم  
العتيق". على أن يسينين يتفق مع كتاب "الثقافة البروليتارية" في نقطة واحدة  
ألا وهي "أنه يجب خلق أشكال فنية أخرى في العالم الثوري الجديد. لكن الفن  
القديم سيختفي مع المجتمع الرأسمالي. وبالتالي فإن فناً جديداً سينهض،

بوسائل تعبير جديدة. وهذا التغير سيحدث في واقع الفن من دون أي مساعدة من الخارج. لذا فإن أيدي الوصاية الماركسية تبدو مقززة عندما تلمس أيديولوجية جوهر الفن. فهذه الوصاية، مستخدمة أيدي العمال، تبني تمثالا لماركس، لكن الفلاحين يريدون بناء تمثال للبقرة! وكان يسنين يميل كثيرًا إلى تروتسكي، بل حتى إلى نيستور ماخنو؛ قائد انتفاضة كرونشتاد الفلاحية التي قمعها الحزب البلشفي، وتروتسكي بدوره كان يتابع عن كثب كتابات وأخبار يسنين ويدافع عنه كما دافع عن مايفوسكي، أمام احتجاج كتاب "الثقافة البروليتارية"، فكتب عنه قائلا: "يتباهى يسنين بكونه مشاغبا وأزعز. والحق يقال، إن شقاوته، وحتى (اعترافاته) المحض أدبية، لا تفرع. لكن مما لاشك فيه، هو أن يسنين قد عكس الروح الثورية وما قبل الثورية للشبيبة الفلاحية التي قد دفعها تدمير بنية القرية إلى الشغب والطيش..."

هناك من يعتبر "مفاتيح مريم"، التي كتبت عام ١٩١٨ ونشرت عام ١٩٢٠، التظهير الرائد لما سيسمى فيما بعد تيار "الصوريين"، وآخر لا يرى أي قيمة فيها. لكن مهما يكن من أمر، فإنها، بالتأكيد، دليل على أن موضوع الصورة كان يراود أفكار يسنين قبل أن يصبح أحد مؤسسي حركة الصوريين الروس.

كان يسنين قد تعرّف في موسكو على صديقين هما أناضولي مارينغوف (١٨٩٧-١٩٦٢) وفاديم شيرشنفيتش (١٨٩٣-١٩٤٢). الأول شاعر ومسرحي وروائي. مشهور بعمله "رواية بلا أكاذيب" الذي يرسم صورة مفصلة للحياة الأدبية في مطلع عشرينيات القرن الماضي، والفترة البوهيمية التي قضاها مع سيرغي يسنين. بات صديقًا حميمًا ليسنين، عاشا معًا لأشهر طويلة في شقة واحدة، وقد كتب يسنين قصائد ومطولات عديدة مهداة إلى مارينغوف، لكن الرقابة فيما بعد حذفت اسمه من معظم الإهداءات

عندما تم طبع أعمال يسنين رسميًا. كان كل واحد يبدي رأيه بشعر الآخر بكل صدق وموضوعية. لم يشعر واحد منهما بالغيرة من الآخر، ذلك لأنه كان لكل واحد ثيمته المختلفة عن الآخر: فثيمة مارينغوف المدينة، ويسنين سُهَب مقاطعة ريزان الممتدة تحت زرقة السماء. لقد ساهم مارينغوف في كل نشاطات "الصوريين"، وشعره يتميز بصور عنيفة بل "دموية"، وأحياناً تجديفية، أثارت احتجاجات حادة ضده. كقصيدته "مريم المجدلية" (١٩١٩) التي جاء فيها:

"أيها المواطنون، غيروا

كالسونات نفوسكم

أنا أيضاً، يا مريم المجدلية،

سأتي إليك لابساً كلسوناً نظيفاً".

عندما قرأها لينين، قال: "هذا صبيٌّ مريض!"

وعندما أصدر ديوانه الأول "الواقع" كتبت البرافدا "إنَّ وَعَوَةَ مارينغوف التي تصم الآذان غريبة على البروليتاريا"! ووصفت مجلة وزارة التربية التي يشرف عليها لوناشارسكي، كتابهم الجماعي (مع يسنين وشيرشينفيتش) "الماء الغالي الذهبي" بـ"ماخور الموهبة، كتابٌ عاهر في قمامة الأوساخ!"

أما فاديم شيرشينفيتش فكان معروفاً في الوسط الأدبي أكثر من الاثنين، فهو شاعر ومترجم بيانات مارينيتي المستقبلية، ولعب دوراً كبيراً في مجموعة "المستقبلية الأنوية"، وأيضاً في مجموعة "إهليا: المستقبلية التكعيبية"، لكن بعد أن توقفت المستقبلية كحركة متماسكة وباتت مجرد تيارات متفرعة

في هذه المدينة وتلك، أخذ شيرشنيفتش يحارب المستقبلية متصلا من كل ما كان يربطه بها. وذات مساء التقى بمارينغوف ويسينين، فأخذوا يتناقشون، حتى وقت متأخر من الليل، في مسألة تأسيس حركة شعرية جديدة متخلصة من مبادئ المستقبلية وتركز على مبدأ شعري أساسي هو الصورة. فانتهى اجتماعهم بإصدار "تصريح" نهاية كانون الثاني ١٩١٩، جاء فيه:

"نحن، حرفيي الفن الحقيقيين، الذين يلمعون الصورة وينفضون غبار المضمون عن الشكل، أفضل من صباغي الأحذية في الشارع، نوكد بأن قانون الفن الوحيد هو طريقته الوحيدة التي لا نظير لها، تمثيل الحياة والتعبير عنها من خلال الصورة وإيقاع الصورة. أمّا، أنتم، فاسمعوا: إن في إبداعاتنا شعر الصور الحر... الصورة ولا شيء آخر سوى الصورة. الصورة - متطورة خطوة فخطوة من تماثلات، تناظرات، تشابهات، تعارضات، صفات دقيقة ومستخرجة، توسع ثيمات متعددة، بنية ذات مستويات عديدة - هي الأداة وراء إنتاج حرفي ماهر في الفن. أي عمل فني آخر ما هو إلا ملحق لجريدة "توفا". الصورة فقط، كما النفتالين مبنوثة في ثنايا عمل فني، متخللة إياه، تنقذه من عثة الزمن. الصورة هي درع البيت الشعري. إنها درع اللوحة. ترسانة تحصين لمشهد مسرحي... أي مضمون في عمل فني هو مجرد سخب وبلا معنى كالقصاصات المقتطعة من الجرائد ولصقت في لوحة. نحن ننادي بانفصال دقيق ومضبوط لفن عن آخر، نحن ندافع عن تمييز الفنون. فنحن لا نقترح وصف مدينة، قرية، حقبتنا وحقب الماضي، فإن هذا يعود كله للمضمون، ولا يهمنا، فالنقاد سينتقونه إلى نبد ويحلونها. على الفنان أن يوصل ما يريد إيصاله، لكن عليه أن يقوم بمثل ذلك في الإيقاعات المعاصرة للصورة. نقول "معاصرة" لأننا لا نعرف إيقاعات الماضي؛ كوننا جهلاء في هذه المسألة، جهل الماضويين ذوي الشعر الأشيب."



ويعتبر شيرشنيفتش منظر الحركة الأساسي. فهو الذي كتب كل بياناتها... وقد أوضح ماهيتها في كتابه النظري الأساسي "٥=٢x٢" قائلا: "يجب على الاسم أن ينتعم برتبة متميزة على أجزاء الكلام الأخرى، لأنه في الاسم تكمن الصورة بالضبط في نقاوتها الأصلية. ذلك أن الصورة تكمن في جذر الكلمة، بينما البوادي واللواحق التي تضاف على الكلمة هي مجرد علامة الاشتقاق العقلاني.... في روسيا صورة الكلمة تكمن عادة في جذر الكلمة والنهاية القواعدية تذكر فقط بالرغوة التي تتكسر على صخرة". من هنا جهر الصوريون بشعارهم: "يسقط الفعل! عاش الاسم!" ذلك لأن الصفات، الأفعال، والظروف تخضع، في نظره، "لمنطق النحو أكثر من الأسماء. فالوظيفة النحوية للواحق التركيبية تجنح إلى اكتساح خاصية الجذر الباعثة ومحوها. لذا فهي أقل تأثيراً من الأسماء في إيصال صورة".

إن المقصود مما جاء في بيانهم بأنهم سيكتبون "شعر الصور الحر"، هو اعتماد الشاعر على ثوابت إيقاعية بدلا من استخدام التفاعيل الوزنية، أي على الكتلة الإيقاعية بدل من "المقطع" منوعاً بذلك طول البيت كما يدركه. لنأخذ مثلاً، قصيدة شيرشنيفتش "كتالوغ الصور" (انظر نهاية المقال). في هذه القصيدة المكتوبة وفق مبدئهم المنادي بـ "شعر بلا أفعال"، تشكل كل فقرة وحدة مكتفية بذاتها، كما يوضح الناقد نلس آكه نلسن. فالشيء الوحيد المسيطر هو ضمير الاسم. ولا توجد سوى صفة واحدة (في الطابق السادس). الفعل غائب كلياً. تذكر بنية القصيدة بالتقنية السينمائية؛ مونتاج اللقطات. فالشاعر يبدأ بإعطاء سلسلة انطباعات عن الديكور المديني: البيوت، الضباب، الشوارع، المطر، الصواعق. وهو داخل بيت من الطوب، وعيناه يمكن رؤيتهما كشارات. وفجأة تنتقل القصيدة من الداخل حيث الشاعر جالس أمام أوراقه المنثورة على الطاولة، محبرته، إلى الخارج.

وتصوّر إيفان غروزينوف وهو أحد أعضاء الحركة، في العدد الثالث من مجلتهم، "الصّورية كمحاولة ثورية لتوليف إبداعى بين اللغة الأدبية واللغة الشعبيّة... لقد أسس انضمام الكلمات التجديفي في الأعمال الصّورية، ثورة شعريّة لفظيّة ضد كل الجماليّة السائدة بكل قيمها الدينيّة والأخلاقيّة". ويعتقد مارينغوف أنّ الكلمات ولدت من جوف الصّورة. وبالتالي فإن لكل كلمة أساساً إيقاعياً ومجازياً، والصّورة في الشّعْر تمثّل كلا، هذا إذا كان توترها وتوتر الثقلب الإيقاعي في أي سياق شعري، متناغمين. ولذا فإن الشّعْر الحرّ هو الأكثر تلائماً وضرورة لتحوّلات الشّعْر الصّوري المجازيّة الحادة... ذلك لأنّ الشّكل في الفن هو وحدة البدن والنفس. من دون هذه الوحدة، ما من عمل فني يكون ممكناً. إذن، إذا كانت الصّورة بالنسبة إلى الرمزيين واسطة للتأمل، وإلى المستقبليين وسيلة لتقوية الانطباع الصوري، فإنها، في نظر الصوريين، غاية في ذاتها. لقد رافقت بياناتهم، مجموعة من القصائد كنماذج للتيار الصوري:

"سأجعل السّماء تجهض

وأعصر حليباً من أثداء القمر" (مارينغوف)

"بعضهم يحتاج إلى شهرة وملاعق فضيّة

لكن كلّ ما أحّته أنا هو لقمة حُبّ

وعلبة فيها عشرون سيجارة" (شيرشيفتش)

"كلابات الفجر في السّماء

تقلع النّجوم أسناناً

من فم الظلام". (سيرغي يسنين)!

"حوافر

داست

قفا الأرض،

تقشعر مع القرون،

والسَّماء الملائكية، كجورب طويل

ثقبٌ في كعبها،

تمَّ إخراجُها من المغسلة

نظيفةٌ كما يجب أن يكون". (مارينغوف)

وذاع صيتهم كشُعراء صاخبين وزعران ضد الكنيسة والدولة، وكانوا يدعون إلى فنٍّ شعريٍّ معاكس لما كان يدعو إليه كتاب "الثقافة البروليتارية"... فأصبحوا غرضةً للنقد في منابر الأخيرة، مما اضطر شيرشنيفتش إلى الردِّ عليهم بعبارات متجاوزة: "ترى الدولة تعاضد "شُعراء البروليتاريا" الذين لم ينتجوا أيَّ إنجاز لا في مجال الشكل ولا في مجال الأيديولوجيا. إنهم بكل بساطة لا يعرفون الكتابة ويكررون باستمرار شعر ألف باء الاشتراكية البالي. نحن، الصوريين - مجموعة الفن الفوضوي - لم نركع قط أمام الدولة. ولحسن الحظ أن الدولة لا تعترف بنا. وها نحن نصرِّح علناً: فلتسقط الدولة. عاش انفصال الدولة عن الفن. وهذه هي شعاراتنا: عاشت دكتاتورية المخيلة! /وليسقط النقّاد المضاربون في الفن بقراءة البخت".

الشاعر الوحيد الذي أستطاع فعلا إعطاء تراث شعري صوري بكل معنى الحركة، هو سيرغي يسنين. فقد كتب نماذج تعبر بشكل أعمق وأصفي عما هو الشعر الصوري، خصوصا في ديوانه "موسكو المقاهي" و"الرجل الأسود"، أو "اعتراف أزعر" التي فيها من الحنين إلى قريته البعيدة وذكريات طفولته، بقدر ما فيها من تشبث بالمدينة حيث يوجد المعجبون بأشعاره، ويستطيع أن يشرب الخمر قدر ما يشاء ويرتكب الزعنة أنى شاء:

"أقصد الذهاب بشعر غير مُمشط

رأسي أشبه بسراج على كتفي

أحب أن أضيء في العتمة

خريف نفوسكم الجرداء من الأوراق

أحب أن تتطاير أحجار الشتاء

نحوي، كبرد تجشأه الإعصار.

فأكبس بقوة بين أصابعي

على فقاعة شعري المتأرجحة".

غير أن يسنين ابتعد عن الصورية قبل انتحاره بعامين، مؤمنا أن الصورة هي وسيلة فقط وليست، كما ظل يراها مارينغوف وشيرشنيفتش، غاية في ذاتها حيث لا أهمية للمضمون. وتوقف نشاط الحركة بعد انتحار يسنين، بل توقفت نهائيا عام ١٩٢٧ فاضطروا إلى أن يمارسوا نشاطاتهم الأدبية من دون أية إشارة إلى الصورية التي أصبحت محظورة في فترة تصاعد الواقعية الاشتراكية مذهباً أدبياً شمولياً. فلم يعد لمارينغوف فرصة سوى إن يواصل حياته ككاتب مذكرات ومن وقت إلى آخر، مسرحيات، إلى أن وافته المنية عام ١٩٦٢. وفي عام ١٩٢٦، نشر شيرشفينتش كتاباً

عنوانه: "إذن الخلاصة"، أعلن فيه بأن "الصورية قد ماتت.. والشعر أصبح سجالات. إذ نزحوا عنه الغنائية، وشعر بلا غنائية هو جيد جودة حصان أصيل بلا ساق. فشل البصرية مفهوم، بما أنها ألحت كثيراً على شعرنة الشعر!"

لقد استطاعت الحركة الصورية إصدار ما يقارب ٣٠ كراساً تحت يافطة "الصوريين" وأربعة أعداد من مجلة. وتسمية: "الصوريون"، في الواقع مشتقة من فعل "تصور" imagine، لكن الاشتقاق الروسي imazinisty لا يضمّر معنى "التصوريون"، وإنما يفيد: "الصوريون"، وما الاستخدام الإنجليزي imaginists سوى محاولة لتمييز هذا التيار الروسي عن تيار عزرا باوند والصوريين الإنجليز imagism. ومع أن هناك دليلاً - يمكن أخذه كبرهان على أن الروس أخذوا المصطلح من الإنجليز - وهو المقابلة التي نشرت عام ١٩١٥ مع عزرا باوند في مجلة "النبال" الصادرة في موسكو، والتي حدد فيها معنى الصورية، إلا أنه ليس ثمة دليل على تأثير مباشر بالصورية الإنجليزية أو الأمريكية. وذلك لسبب جد بسيط، ألا وهو أن معظم تنظيرات شيرشنيفيتش تكاد تكون صدى لما جاء في بيانات مارينيتي. فمثلاً يعرف شيرشنيفيتش "الصورية على أنها تحويل الماء العكر إلى نبيذ شعري، لأنها تكشف عن الأسماء المستعارة للأشياء". فهذا عين ما كتبه مارينيتي في بيانه "تدمير علم النحو": "ها أنا أعلن بأن الغنائية هي... حاسة تغيير ماء الحياة العكر الذي يدوم ويبتلعنا، إلى نبيذ. إنها القدرة على تلوين العالم بألوان فريدة هي ألوان نفوسنا المتغيرة". كما أن تأكيد الصوريين الروس على أهمية الصورة لهو مفهوم نابع من فكرة مارينيتي: "سلسلة غير منقطعة من الصور". ناهيك عن أن يسينين لا يقرأ الإنجليزية ولا أي لغة أخرى، ولم تكن، آنذاك، ثمة ترجمة روسية للأشعار الصورية الإنجليزية. كما أن الدعوة الصورية الروسية إلى عدم استخدام الصفات والأفعال، وإلى الاعتماد على ضمير الاسم، لم تكن أبداً جزءاً من مشروع الصورية الإنجليزية، وإنما هي عين ما كانت تدعو إليه المستقبلية الإيطالية! (انظر ملحق ٩).

فاديم شير شنفيتش: قصيدتان

كتالوغ الصور

منازل-

أكوام

حديد وياطون.

الضباب-

رشفة ماء

في كأس

الكولونيا.

كمقياس خياط للشارع

مُنحنّيات، تصدّعات.

من بعيد، مجددًا

شّمس الإعصار- الصّاعقة.

في راحة السّاحة - عُريقات الجدول.

في بطن أبي الهول القرميدي

شارة ناظريّ

طُست عينيّ.

للمرّة الألف (يتملّص من) القيد

كلبٌ من قلم الرصاص  
في فخذ الورقة أسنان الحروف ولعابُ الخبر.  
ما وراء النافذة سيقان (واقية) المزارب  
ما وراء النافذة الغضب بالكيلوات  
والكلام على الشفاه أشبه بكتلة رصاص في قبضة اليد.  
وجندي الخيالة في طابق ناطحة السحاب السادس  
مع مهماز الدرج الداخلي - فرقة.

### نَحْبُ صَحْتَنَا

نحن آخر ما تبقى من صنفنا  
لم يبقَ لنا وقتٌ طويلٌ للعيش  
إنَّا نُجَارُ السَّعَادَةِ الصَّغَارِ  
أربابُ الكلمات الودّية  
قريباً سيحلّ محلّنا  
الحشودُ ذوو الدم المائع  
ميكانيكو مفخرة الحديد  
وصنّاعو الغرام  
الملئحة حياتهم بمبادئ وآلات

ليس لها سوى سبع دقائق للامسة الخطيئة  
وثلاث ثوانٍ للشعر  
لهم أعصابٌ فولاذيةٌ أشبه بسكك الحديد  
ما بمسبة هذه وإنما مداراة  
فمن ظهر إلى ظهرٍ سيذهبون ليأكلوا ويصلّوا  
هكذا، إذن، يا نساء، يا فتيات  
تدلهن بصانعي المعجزات  
فنحن الشقوق الأخيرة  
التي لم يغزها بعد التطور  
أحببنا ما دام هناك وقت  
نحن تجار السعادة الصغار  
وأرباب الكلمات الودية.



(١٤): التشييديون، كاندنسكي ورودشينكو:

### من رسم اللوحة إلى تشييد اللوحة

منذ أن نادى مُثَلِّث الطليعة الروسية (المستقبلية، الإشعاعية والسوبرماتية) بشعار "اُخْلُقْ، لا تكرر"، راح الرَّسَمُ التَّمَثَلِي (المُحاكي) يتلقَّى ضربات موجعة، تاركًا المجال لرسم جديد لا تمثلي أي لا يحاكي ولا يقلد، ليصل ذروته في أعمال التشييديين (البُنائيين، التَّركيبيين). ومع اندلاع الثورة البلشفية، أخذ الفنانون الرُّوس يتجهون إلى النضال ضد الأشكال التقليدية وفن الماضي. فانتشر شعار "موت الفن" كتعبير عن رغبة في توحيد الفن بالحياة. وقد صار هذا الرفض على يد عدد من الفنانين، رغبةً في ابتكار أشكال فنية أيديولوجية جديدة كليًا. وقد أصدر الكساي غابو ونتاجان بيفيزنر "البيان الواقعي" يوضّحان فيه أهداف هذه النزعة المُفضية إلى فن تشييدي، مستخدمين مفاهيم كانت جديدة في وقتها كمثل المَصْنُوعة، البناء، معتبرين أن الثورة قد خلقت الشروط الملائمة لتطوير هذه المفاهيم، مستقبلاً، في الفن والمعمار والمظاهر المدنية. وقد جاء في "بيانهما":

"إننا نرفض الكتلة في النحت كعنصر نحتي. فجلُّ المهندسين يعرفون، منذ زمن طويل، إن القوى غير المتحركة لجسد صلب ومقاومته المادية لا تعتمد على مقدار الكتلة. مثال: سكة، الكَمرة، العارضة، إلخ. إلا أنكم أنتم يا نحّاتين من كل لون واتجاه، لاتزالون تشايعون المفهوم المسبق العتيق القائل إن الحجم لا يمكن اعتناقه من الكتلة. نحن نأخذ أربعة سطوح ونخلق منها الحجم نفسه، كما مع كتلة وزنها ٥٠ كيلو. وبهذا النحو نعيد للنحت الخطَّ كاتجاه، ونعزز فيه العمق، كشكلٍ فريدٍ يحتل حيزًا مكانيًا.

إنَّ هذا الذي يشغل، اليوم، بأمورِ الغد يضيّع وقته. وهذا الذي لن يأتي، غداً، بنتيجةٍ ما قد عمله اليوم، فإنَّ المستقبل ليس في حاجة إليه.

اليوم علينا أن نضطلع

وغداً سنقدّم تقريراً عن أفعالنا.

إننا نترك الماضي خلفنا كجيفة

ونترك المستقبل كلاً لقراء الكفّ

أما اليوم الحالي فإننا نحفظ به لأنفسنا."

إلا أنَّ التشييدية نمت وتطوّرت من داخل "معهد الثقافة الفنية" الذي أسّسه فاسيلي كاندنسكي، عام ١٩٢٠ وهو مختبر نظري لفنّ الطليعة يرتكز على برنامج كاندنسكي نفسه: "توليفة الفنون"، أيّ الحُدس والتأليف. تقوم فكرة كاندينسكي، المنطلقة من اعتبار الفن كردّ فعل أو تأثيرٍ على نفسية الإنسان، على محاولة التوليف بين الفنون، وصياغة مبادئٍ مشتركة يمكن لفناني الطليعة التجمّع حولها، من هنا كتب بنفسه برنامج "معهد الثقافة الفنية"، وقد جاء طويلاً ومسهّباً في التفاصيل، وكأنه يُعدّ دليل إرشادات. وبما أنَّ وظيفة الفنان تكمن، حسب كاندنسكي، في أثناء عمله الإبداعي، فإنّها تتلخّص في أن يكرّس الفنان نفسه إلى تنظيم استجاباته في شكل يدلّ على فنه. وتوجّب على المعهد، إذن، استخدام أدوات المتخصصين في حقْل اللون كالفيزيائيين، العلماء النفسانيين، وأطباء أمراض العين والنفس، وحتى العاملين في علوم الغيب وذلك لكي يوسّع استقصاء ردّ فعل اللون على نفسية الإنسان. وفي رأي كاندنسكي، إنَّ المعمار والنحت والفن كانوا منفصلين تاريخياً وعلى نحوٍ غير طبيعي، لذا يقتضي الواجب أن يتوحّدوا في خلق "فن نصّبي". فاقترح أن يكون البحث في أشكالٍ حجمية على النمط الهندسي؛ أهرامات، مكعبات،

دوائر حمراء، صفراء وخضراء، وعندما يتم إدخال عنصر الإزاحة في البحث، سيؤدي هذا تدريجياً إلى أشكال حرة. كما دعا أيضاً، في برنامجه، الرسامين والموسيقيين والمسرحيين، الفنانين، المعماريين، وراقصي الباليه إلى التوحد من أجل خلق مسرح جديد بتطبيق مبادئ خاصة بفن كل واحد منهم على حدة. وركز اهتماماً خاصاً على دور الحركات والإيماءات في العرض المسرحي، التي يعتبرها لغة بلا كلمات. فهذه الحركات والإشارات ستدفع المشاهد إلى المساهمة في المسرحية. كما اقترح تحليل القيمة الداخلية للكلمة الشعرية من دون الرجوع إلى المعنى. غير أن كل هذا تجاهله فنانو الطليعة آنذ، لأن المشكلة مع برنامج كاندنسكي، في نظرهم، تكمن في أنه يعتمد كثيراً على تجريبات أي على فن المختبر، بينما هم كانوا يشعرون بالملل من التجريبات ويريدون تشييد مجتمع جديد يكون الفن أحد أسسه. ناهيك عن أن برنامجه يمثل شكلاً من المقاومة ضد أي علاقة بين الفن والصناعة، بل ضد أي اتجاه جديد ما وراء الفن التجريدي. كما أنه ينطلق أساساً من أن للفن ناحية روحانية، بينما كانت تمثل هذه الناحية الروحانية، في نظر الفنانين الجدد، عائناً لبناء مجتمع شيوعي حيث الفردوس واقع معطى على الأرض وليس تهويمات لونية في سموات الغيب! وهكذا تمت إقالته، لكن كاندنسكي أنشأ، هذه المرة، "الأكاديمية الروسية لعلوم الفن" التي سينضم إليها قادة معهد الثقافة الفنية، ويواجهون كاندنسكي مرة أخرى، إلى أن جعلوه يشعر بالعزلة، فغادر روسيا بلا رجعة وسيطر قادة "مجموعة عمل التشييديين" على الأكاديمية التي استمر نشاطها حتى ١٩٣٠، وقد صدر عنها مئات الكراريس والبحوث المتعلقة بكل ميادين الفن.

يعتبر تاتلين أول من شرع في أعمال ستتجه إلى أن تسمى "تشييدية" (أي أعمال لم تعد تعتمد على الريشة ورسم المناظر وإنما على بوصلة، وقلم رصاص)، وذلك بلوحات نائنة مركبة (أي تصوير بارز فوق سطح اللوحة)

أنجزها ١٩١٥ في أعماله لعام ١٩١٥. وربما استمد تاتلين، فكرة الأشكال الناتئة من محاولات بيكاسو الأولى التي صنع فيها منحوتات من صفائح المعدن والخشب والورق المقوى. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفنان المستقبلي الإيطالي أمبرتو بونشيوني هو أول من دعا إلى استعمال الزجاج والخشب المقوى والاسمنت وشعر الحصان والجلد والقماش والمرايا والمصابيح الكهربائية، وذلك في بيانه عن الرسم المستقبلي عام ١٩١٢. غير أن تاتلين استفاد من هذه الدعوات لإنتاج أشكال تجريدية غير تشبيهية، أي ليس كما كان يريد بيكاسو من تركيباته النافرة هذه أن تمثل غيتارًا موسيقيًا، أقداح خمر... إلخ. كما أننا نعلم، وفقًا لمختصين، أن عراب المستقبلية الروسية دافيد برليوك كان أول من استخدم مفردة تشييد وذلك في مقالته الرائدة "حول التكعيبية"، المنشورة في الكراس المستقبلي الجماعي "صفعة في وجه الذوق العام" (١٩١١).

إلا أن مصطلح "التشييدية" كان قد ابتكر في كانون الثاني ١٩٢١، وتم تبنيه كنزعة جديدة تتصادف مع الموجة التشييدية في مجالات الجهد العديدة (التشييد الاشتراكي، إعاة البناء الثقافية). فبعد أن حلت رابطة "ورش الفن والتقنية" محل مدرسة الفنون الجميلة، انبثقت عنها جمعية الفنانين الشباب. أقامت هذه الجمعية معرضًا في كانون الثاني ١٩٢٢، وفي البيان الذي وزع كان أول ظهور لكلمة "التشيديون" كتيار فني.

في الحقيقة، إن أول انطلاق لحركة "التشيديين" كان في معرض "خمس في خمس" يعادل ٢٥ " الذي أقيم في سبتمبر ١٩٢٥، حيث ودع فيه فنانون طليعيون (ألكسندر رودشينكو، فارفارا ستيبانوف، ليوبوف بوبوفا، ألكسندر أيكستر، وألكسندر فيزنين)، رسم المسند (الذي توضع عليه قماشة الرسم)، أي من رسم اللوحة إلى تشييدها؛ من استخدام الريشة على قماشة موضوع

على مسند، إلى استخدام أدوات المهندسين لكي يُشيدوا لوحة حية مركبة تحتل حيزاً في فضاء الحياة اليومية. أي من الرسم إلى التصميم. وهكذا أصبحت تدل التشييدية على انتقال الفن المحض إلى التصميم ويسمى الفن المشيد وذلك من خلال البوستر، الطوبغرافيا، الديكور، المسرح، البنايات، النسيج، حتى يصل ذروته في العمارة.

"ولدت التشييدية من رفض عالم التمثيل وعالم فني مجرد، هدفها تنظيم العناصر الملموسة كياناً مادياً جديداً، التجسيم (حيث الموضوع يُلمس) والمكانية (احتلال حيز مكاني) هما عاملان أساسيان للعمل التطبيقي والنظري في إنجاز عمل فني ملموس. إن الضمير المعاصر الذي اجتاز طريق التمثيل ثم عالم التجريد، يقترب من سيرورة إعادة تنظيم العالم، وإبداع شيء (موضوع) ملموس" (بيان دعاة الموضوع الملموس). فالتشييدية جاءت كرد فعل ضد لوحة المسند، وأرادت أن تقرب بين عالم الفنانين وعالم المهندسين. وأن يحل التشييد الثلاثي الأبعاد محل اللوحة، والعمل بمواد حقيقية في حيز مكاني حقيقي، وكان هذا هو بالضبط العنصر المهم لبدايات التشييدية. ولذلك لا نجد اليوم آثارهم إلا في المعمار والتصاميم والطوبغرافيا.

كان عمل التشييديين ثورياً حقيقياً، ومشاريعهم التشييدية كانت نوعاً من الرسوم البيانية؛ الرسوم الصناعية؛ بنائيات تدل على قطيعة مع اللوحة لا رجوع عنها، رغبة في اكتشاف طاقة ميدان التكنيك الإبداعية.. فمثلاً أنجز رودشينكو عام ١٩٢١، سلسلة من تشييدات مكونة من قطع خشب ذي حجوم ضخمة تصدم المشاهد بهيئتها النصيبية الهائلة، وللأسف لم يبق من معظم تشييدات رودشينكو وأعمال التشييديين سوى صور لهذه التشييدات التي كانت هشة مصنوعة من مواد سريعة التلف.

لماذا انتقل الفنانون السوفييت من الرسم على سطح اللوحة أي من تكوينات خاصة بسطح مستو إلى التشييد المجسمي؛ من الأسلوب إلى التقنية؟ يقول جون بولت: "هناك عدة أجوبة. أولاً، إنَّ الرسم التقليدي الروسي كان أسيرَ ما يسمَّى "التفكير السليم"، بحيث تحول إلى أشبه بحرفة وتلهية وليس رسماً غايته مستقلة؛ ثانياً، إنَّ الرسم التقليدي لم ينجح في أن يتوافق مع سمات الحياة المعاصرة (السرعة الآلية، دقة التكنولوجيا)؛ كما إنَّ الدين والوظائف الروحية كانت لمدة طويلة شروطاً أولية للرسم والنحت الروسيين، لذا لم يعد يطابق مجتمعاً جديداً قائماً على العقلانية العلمية والإنسيابية الصناعية؛ ثالثاً، هناك فنانون جدد كروتشينكو ونعوم غابو، نظروا إلى الهندسة والابتكار التكنولوجي (جسور سكة حديدية، خزانات الغاز الطبيعي، الطائرة) كتعبير عن العبقرية البشرية تعادل (إنَّ لم تكن أعلى من) الفن؛ وأخيراً، إنَّ اعتبار الفن التقليدي، كتأمل الذات الفردية ومجدها، أصبح غريباً في مجتمع الشيوعية الأممية الجماعي. من هنا راح عددٌ من الفنانين بالأخص تاتلين، ورودتشينكو يطوروا مفهوم التشييد الخاص بهم كترياق يقضي على سموم الرسم". وقد دافع عن مساهمات التشييديين خصوصاً نظريتهم في البناء البروليتاري للثقافة موضحاً أولاً على أنها نسقٌ علمي مقارنةً بتكديس الحقائق والآراء الشخصية؛ وثانياً: لم يكن عملهم مهتماً بلغة الآلهة، وإنما بالنمو الاجتماعي؛ ثالثاً، تتطلَّب بمعرفة قوانين الإنتاج وليس بالنفوذ التصوّفي داخل عملية الخلق". وكان المشيّدون يشاطرون الشكلايين في رفضهم لدور الفنان كفاعل التجربة الفردية، والإحياء التصوّفية أو السايكولوجية. وأكد بريك أن الشعر والكتابة لا قيمة لهما كتعبير عن الأنا. فنكران يد الفنان الفردية في الأعمال المشيدة استلزم الإلغاء ذاته للذات.

هناك مصطلح آخر يُطلق على التشييدية، ألا وهو "الإنتاجية". ففي الحقيقة هناك تياران داخل التشييدية. الأولى تيار جماعة الفنان ألكسندر غابو الذي كتب "البيان الواقعي"، وهو تيار مَحَاص (أي يريد التشييدية أن تكون صافية ومحضة)، ويعبر عن "فن المختبر"، أي الفن الذي لم يخرج من نطاق التجريب ولا يزال في حالة إبداع أنموذجات مجردة من دون تطبيق عملي، أي لم تدخل مرحلة الإنتاج.

أما التيار الآخر، فهو الذي يبحث عن أشكال فنية لها غاية منفعية كالتصميم والمعمار وكل أنماط التعبير كالدعاية، البوسترات، التصوير، والمونتاج التصويري، بل حتى الطوبوغرافيا وفن أغلفة الكتب. أي كل التقنيات التي تمنح قيمة عملية لمضمون معطى. ويتأس هذا التيار ألكسندر رودشينكو الذي صار في طليعة هذه الحركة. ومن أقوى إنجازاته في هذا المضمار، رسومه الثلاث الأحادية اللون (أصفر، أحمر، أزرق)، وجاءت كتوديع نهائي لما كان يسميه "فن الرسم النخري". وقد صرف رودشينكو ورفقاؤه، ستيبانوفا، وبوبوفا، وإكستر، وفيزنين، النظر عن مفهوم الرسام أو النحات الذي يعمل في عزلة المُحترَف متمتعاً بمركز رفيع ومرموق. ومن هنا كان برنامجهم يدعو إلى "تنظيف الهندسة من شوائب الجماليات، والولع بالفنون، والكماليات"، وإحلال المبدأ النفعي محل "شريعة الفن التجميلية". ونشروا كراريس نظرية عديدة باسم التشييدية، أهمها كراس تارابوكين "من مسند اللوحة إلى الآلة"، وكراس غابو "التشييدية".

بدأ رودشينكو عن طريق الرسم والنحت مع تشييداته المكانية. يمثل معرضه الأحادي اللون في عام ١٩٢١، يقظة تصويرية احتفالاً بموت الرسّام، رمز فن النظام القديم، وقد أوضح بالعبارة التالية مشروعه كله: "لقد قُدت الرسّام إلى نهايته المنطقية وعرضت ثلاث لوحات، الأحمر والأزرق والأصفر. أوكد الآن: كل هذا قد انتهى".

كان رودشينكو يؤكد، في تشييداته، على أولوية الخط المجرد، الشكل، والحيز. ذلك إذا كان "المربع الأسود" يمثل بالنسبة إلى مالفيتش، معبرا إلى أرض "حيث كل شيء سيكون عاجلاً مسطحاً، البيوت أيضاً"، واعتبر الرسم السوبرماتي كحقائق منزلة تضع أساس المجتمع الجديد الذي تصوّره، فإن رودشينكو كان قليل الاهتمام بعمل فني "منته" فائق القدسية... كان يعتبر العمل كخطوة مؤقتة عبر حيز لا ينتهي، وغالباً ما يرمز إليه بخط يتنقل عبر سطح اللوحة. وإذا كان مالفيتش يمثل ذروة النزعة التقليدية نحو الفن كممارسة إلهام وخيميائية، وإيمان أن العمل الفني يحافظ على التزام فلسفي وجمالي، فإن رودشينكو كان من مؤيدي عقيدة "الفن كفرع من فروع علم الرياضيات". وقد توجه فيما بعد إلى البوسترات، وتصميم النسيج، وفي مطلع ١٩٢٤ إلى التصوير... وهنا قد أنجز صوراً فريدة وهائلة. وكان يرى في التصوير قيمة تاريخية فخلد معاصريه (مايكوفسكي، أوسيب بريك، ليلي...) في صور لافتة للنظر بفتيتها ودقتها. وكان يرفض أن يسيء إلى الدقة الآلية للكاميرا، مُشدداً على وظيفتها المنفعية والاجتماعية. كتشييداته المعلقة التي يمكن النظر إليها من فوق، من أسفل ومن الجانبين، فإن صور رودشينكو غالباً ما تعتمد على اتجاه "خريطة مسطحات".

ويشرح رودشينكو مفهومه لفن الفوتومونتاج (كولاج يعتمد على الصور الفوتوغرافية): "لست هنا ضد الرسم، وإنما ضد التصوير المعمول على نمط الرسم... إن الثورة في هذا الميدان تتكون من التصوير على نحو ينتج القوة الضرورية ليس من أجل منافسة الرسم وإنما تبيان، للجميع، منهج جديد لاكتشاف عالم العلم، التكنولوجيا والحياة اليومية... التصوير يمثل وسيلة جديدة: فبعد أن أعطت آلة التصوير إمكانياتها، ينبغي لها أن تهتم بتبيان عالم وجهات النظر المختلفة، عليها أن تعلمنا كيف ننظر من جميع الاتجاهات... ذلك أن المدينة الحديثة بكل بيوتها ذات الطوابق المتعددة،



المعامل، الورش، الواجهات ذات الطابقين أو الثلاث، الترامواي، السيارات، الإعلانات المضيئة ذات الحجم الكبير، البواخر، المطارات، قد غيّرت المعيار المألوف للإحساس المرئي. ليس هناك سوى آلة التصوير التي يبدو أنها الوحيدة قادرة فعلاً على وصف الحياة الحديثة... يجب تصوير موضوع ما عدة مرات، وفي عدة اتجاهات، كما لو أننا نراقبه من عدة جوانب وليس كما لو كنا ننظر خلصةً من ثقب المفتاح. لذا أقول: لا تتجزوا صوراً لوحات، وإنما أنجزوا صوراً لحظات وثائقية وليست أعمالاً فنية."

وقد سمى عمله الفوتوغرافي "ثورة في العين": "الأشجار اعتباراً من السّرة، منذ مئات السنين والرسامون ويتبعهم المصورون يعطونا هذا. لكن عندما أُعطي أنا شجرة مصورة من أسفل إلى أعلى على غرار أداة صناعية، كمدخنة مصنع، فإنّ هذا لهو ثورة في عين الشخص التوافقي وهايوي المناظر. هكذا أوسع الفكرة التي لدينا عن حاجة مألوفة".

من بيانات ألكسندر رودشينكو

تعليمات

التشيد - هو تنظيم العناصر.

التشيد هو الرؤيا الشاملة المعاصرة.

الفن فرعٌ من فروع علم الرياضيات، كأَيِّ علمٍ آخر.

التشيد هو المُتطلّب المعاصر من أجل استخدام نفعي للمواد وتنظيمها.

إن حياة مُشيّدة هي فنُّ المستقبل.

الفنُّ الذي لم يدخل الحياة سيتهي أمره وسيُسلم إلى متحف العاديات  
الأركيولوجي.

لقد آن أوان مزج الفن بالحياة بأسلوب منظم.

حياة منظّمة على نحو تشييدي هي أرقى من فنّ السحرة السحري والمُسّم.

المستقبل لا يبني أديرةً للقساوسة ولا للأنبياء ولا لحمقى الفن.

فليسقط الفنُّ الذي يرقّع تلميعاً حياةً عقاريّ مبتذلة.

فليسقط الفن المتظاهر كحجر ثمين وسط حياة فقير كالحة ووسخة.

فليسقط الفن المستخدم كوسيلة هروب من حياة لا تستحق العيش.

إنّ حياة، حياةً منظّمة وواعية، قادرةً على الرؤيا والتشييد هي فنّ معاصر.

شخصٌ ينظّم حياته، عمله ونفسه، هو فنّان معاصر.

إعمل من أجل الحياة وليس من أجل القصور، المعابد، المقابر والمتاحف.

إعمل بين الجميع، من أجل الجميع، ومع الجميع.

فلتسقط الأديرة، المعاهد، مراسم الفنانين، الاستوديوهات، المكاتب، والجُزر.

وعيّ، تجريبٌ، هدفٌ، تشييدٌ، تكنولوجيا وعلمُ الرياضيات - هذه هي أخوة

الفن المعاصر.

\*\*\*

"بعد أن وضعنا على عاتقنا مهمة العمل على البنى الهندسية، سنكون قبل كل شيء منظّفين، ننظف الهندسة من شوائب الجماليات، والولع بالفنون، والكماليات. بلا شك، ليس ثمة شيء ليضاف على بنائيات الهندسة، وليس في نيتنا إضافة أي شيء. إننا نبتغي أن نزيل. وأن نبني أكثر. سنعلم المهندسين بواسطة بنائياتنا الجديدة وليس بمجرد التجوال حول تشييداتهم وإعطاء النصائح."

\*\*\*

"لقد هجر الرسم اللاتمّلي المتاحف، إنه في الشارع، في الميادين، في المدن، في العالم كله... لن يكون فن المستقبل ديكوراً جميلاً للشقق والمساكن العائلية. بل سيكون ضرورياً ضرورة ناطحة سحب من ٤٨ طابق، ضرورة الجسور المهيبة، التلغراف البلا سلك، الملاحة الجوية والغواصات... إلخ."

من نحن؟

"لا نشعر أننا مضطرون إلى بناء محطات بنسلفانية، ناطحات سحب، منازل متشابهة التصميم في قطعة أرض، مكابس تربينية، وإلخ. لم نخلق التكنولوجيا.

لم نخلق الإنسان.

لكننا

فنانون في الأمس

ومشيّدون اليوم،

١ - صَنَعْنَا

الكائنُ البشر

٢- نظمْنَا

التكنولوجيا.

١- اكتشفْنَا

٢- نتكاثِر

٣- نُفْرِغْ

٤- نخلط

في السَّابِق - كان المهندسون يستريحون مع الفن

اليوم - يستريح الفنانون مع التكنولوجيا

المطلوب هو اللراحة.

لقد رأينا جداراً

رأينا سطحَ لوحةٍ فحسب

الكل... ولا أحد.

الشخصُ الذي رأى فعلاً جاء وأبان:

المربع.

وهذا يعني القدرة على فهم سطح اللوحة.

مَنْ رأى زاويةً

من رأى بنيةً، تخطيطاً

الكل... ولا أحد.

الشخصُ الذي رأى فعلاً جاء وأبان:

خطاً

رأينا: جسراً حديدياً

بارجةً ثقيلة

منطادَ زبلين

طائرةَ عمودية

الكل... ولا أحد.

جننا - أول مجموعة عمل من المشيدين

الكساي غان، رودتشينكو وستيبانوف

وقلنا فقط: هذا هو - اليوم

التكنولوجيا هي - العدو القاتل للفن.

تكنولوجيا...

نحن - قوتكم المقاتلة والتأديبية الأولى.

نحن، أيضاً، آخر عمالكم - عبيدكم.

نحن لسنا حالمين آتين من الفن الذي يُبنى في المخيلة:

إذاعات طائرة

مصاعد و  
مدن ملتهبة  
نحن - البداية  
عملنا هو اليوم:  
كوب  
فرشاة لتنظيف الأرض  
جُزَم  
دليل  
وحين صمّم شخصٌ في مختبره  
مربّعا

حملته إذاعته اللاسلكية إلى الجميع وبدون استثناء، إلى الذين في حاجة  
إليه، وإلى الذين لا يحتاجونه، وقريبا، عليّ كل "سفن الفن اليساري"، مبحرا  
تحت رايات حمراء، سوداء وبيضاء... كل شيء في كل مكان، كان مغطى  
بالمربّعات...

وفي الأمس، حين صمّم شخصٌ في مختبره  
خطا، شبكة، ونقطة

حملته إذاعته اللاسلكية إلى الجميع وبدون استثناء، إلى الذين في حاجة  
إليه، وإلى الذين لا يحتاجونه، وقريبا، وبالأخص على كل "سفن الفن  
اليساري" مع عنوان جديد "تشبيدي"، مبحرا تحت أعلام مختلفة... كل شيء  
من جميع الاتجاهات... كل شيء تمّ تشبيده من الخطوط المستقيمة  
والمقاطعة عموديا وأفقيا.

حقاً إنَّ المربع كان موجوداً في السابق، والخط، والشبكة أيضاً. كل هذه كانت موجودة.

فما الحكمة إذن.

بكل بساطة: لأنَّه تمت الإشارة إليها.

وأُعلن عنها.

المربع - مختبر مالفيتش، ١٩١٥

الخط، الشبكة، النقطة - مختبر رودتشينكو، ١٩١٩

لكن - بعد هذا

أول مجموعة عمل تشييدية (الكساي غان، ورودتشينكو وستيبانوف)

أعلنت عن:

التعبير الشيوعي لتركيب المواد

و

حرب لدودة ضد الفن.

كل شيء تلاقى في نقطة،

فراح التشييديون الجدد يركبون الموجة، كتبوا بنائيات شعرية، معتقدين أنَّهم عباقرة، صمّموا مصاعد وإعلانات الراديو، لكنهم نسيوا أنَّ الانتباه كلّه يجب أن يتركز على المختبرات التجريبية، التي تبين لنا:

تجارب

أشياء

سبلاً

عناصر

جديدة.

## نظام رودشينكو

"في أساس عملي أقمت اللاشيء" (ماكس شتيرنر)  
"الألوان تختفي، كل شيء يمتزج بالأسود" (ألكسندر كروتشونيك)

كان سقوط كل ياءات المذهبية بدايةً لصعودي.

فما إن أخذ يقرع جرس الرسم الملون، حتّى تمّ نقل آخر مذهب إلى  
الراحة الأبدية، فقد سقط آخر أمل وحبّ، وها أنا أترك بيت الحقائق الميته.

ليس المركّب هو المحرك، إنّ المحرك لهو الابتكار (التحليل).

الرسم - هو الجسد، الخلق - الروح. إن عملي - لهو ابداع الجديد من  
صلب الرسم، إذن عليكم أن تحكموا على ما أقوم به من خلال أعمالي.  
الأدب والفلسفة للمتخصصين، أنا مبتكر اكتشافات جديدة اعتباراً من الرسم.  
كريستوف كولومبس لم يكن كاتباً ولا فيلسوفاً، كان مكتشف  
بلد جديد فحسب.



(١٥): وهلة الشكلانيين الروس المستقبلية:

فكتور شخلوفسكي وأوسيب بريك

"الشعر يكشف القناع عن جمال الدنيا الخفي

ويجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة" (شلي)

في غمرة الصراع من أجل الجديد الشعري والقضاء على مقابر مناهج الماضي ومصطلحاته، ظهر تحالف جديد بين مجموعة شعراء مستقبليين، ومجموعة نقاد أدب شبان، وجدت كلتا هاتين المجموعتين هدفاً يضمهما معاً في الاهتمام بالشعر كشعر، وليس كواسطة تصوفية. فاكتشاف المستقبليين مفهوم "الزاوم" (ما وراء الإدراك)، هذا المفهوم المبتكر والأصيل الذي جاءوا به، ليس سوى اللبنة الأولى لميلاد مدرسة نقدية جديدة ستعرف باسم: "الشكلانيون الروس". والحقيقة يمكن القول إن الشكلانية ولدت من خلال تأمل لغة ما وراء الإدراك المستقبلية. وكما يقول أحد النقاد، إن نقد الشكلانيين لنظرية بوتنبا لم يكن اعتراضات أكاديميين أو أساتذة على مناهج معينة، وإنما كان يعبر عن موقف نقدي واضح شنه مؤيدو المستقبلية وشراحها هؤلاء في تمردها على شعرية الرمزية التي كانت قد قدست بوتنبا. فالمستقبليون هؤلاء يحتقرون وظيفة الفن الإدراكية (التفكير صورياً) التي بشر بها بوتنبا. ففي بيانهم "صفعة في وجه الذوق العام" طالبوا بحق

الشاعر في أن يكره بلا حد اللغة القائمة قبل زمنه". كما أنهم استخفوا بالتحيز السايكولوجي للشعريات السابقة. الشعر، كما أكدوا، ليس مرآة الروح وإنما "بسط الكلمة بوصفها كلمة" أي "أن عملاً فنياً لهو عمل من أعمال الكلمة". فالمستقبلون، بنكرانهم مفهوم التطابق الرمزي، يؤمنون بمفهوم الشعر كقيمة في ذاتها. وهم، كالشكلانيين، يهتمون بتقنيات شعرية ليس كحاملات معنى، وإنما كتفصيل ذي قيمة داخلية. ويقول أيجنبوم: "لقد دخلنا في نزاع مع الرمزيين من أجل أن نخلص من أيديهم الشعرية، فنحررها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية، ونقودها على طريق الدراسة العلمية للوقائع. إن الثورة التي أثارها المستقبلون خليينيكوف، كروتشونيك، ومايكوفسكي ضد النظام الشعري للرمزية قد كانت سندا للشكلانيين لأنها أسبغت على معركتهم طابعاً راهناً" (١). وقد لبى شخولوفسكي دعوة المستقبلين ليلقي محاضرة في حانة "الكلب الضال". وقد طور محاضراته هذه وطبعها مطلع ١٩١٤ في كراس صغير، تحت عنوان "انبعاث الكلمة" مبيّناً فيها الفرق بين ما كان يسمى في الدراسات الألسنية "اللغة التطبيقية"، وما يجب أن يسمى بعد ظهور المستقبلية "اللغة الشعرية"، فقد رأى أن التركيز، في الرمزية، كان يتم على حساب الأصوات، بينما في المستقبلية ما يحصل هو عكس ذلك. ذلك لأن المستقبلين يشددون على سجع الصوامت على عكس الرمزيين الذين كانوا يصرّون على الصوائت المتجانسة صوتياً.

فمثلاً، كان الرمزيون يعنون كثيراً بصوغ الكلمات على أساس اللفظ، وذلك لأن في تصورهم لنظام تطابق بين الكلمة والواقع الفعلي، بدا صوغ الكلمات على أساس اللفظ مثلاً واضحاً يدل على مستوى (الصوت) متطابق مع مستوى آخر (واقع فعلي، أو ربما عاطفي). عارض الشكلانيون هذا مفضلين مناقشة إن كانت تأثيرات صوغ الكلمات على أساس اللفظ مبالغاً فيها

أم مجرد وهم. ومن هنا شعر الشكلاونيون قبل الدخول في مناطق نظرية زبنيّة كعلاقة الصوت بالمعنى، بضرورة تحديد وقائع الأدب أولاً: كيف يستخدم حقا الشعراء القافية، الإيقاع، ميّزات الصوائت والصوامت النغمية... إلخ. وللإجابة على هذه الأسئلة، منعوا من تسرّب السوسيولوجيا، علم الأخلاق، الفلسفة وكل معرفة بما يجري داخل العمل الأدبي، إلى موضوعهم. فوجد شخولوفسكي، كما ذكر في مقاله "الفنّ باعتباره تكتيكاً" (١٩١٧)، الذي يُعتبر البيان المؤسّس للشكلاونية، أن "الفنّ قد وُجد ليعيد للمرء إحساسه بالحياة، وُجد ليَجعله يحسُّ بالأشياء كما تُدرك لا كما تُعرّف. وتقنيّة الفنّ هي جعل الأشياء تبدو (غير مألوفة)، جعل الأشكال صعبة، كي يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك، لأنّ هذه العملية جمالية منتهية في حدّ ذاتها، وينبغي أن يُعمل على بسطها. الفنّ طريقة لنخبر فنيّة الشيء، أمّا الشيء نفسه فليس مهما... الفنّ يُزيح الأشياء من أوتوماتيّة الإدراك بطرق مختلفة". كما اكتشف عنصراً حاسماً يعتبر المبدأ الأساسي في نظرية النقد الشكلاوني: "التغريب" أي جعل الشيء المألوف غير مألوف. وهذا ليس تقنيّة، بقدر ما هو حاصل محصل تقنيات عديدة. ويقول شخولوفسكي: "في عملي النظري، كنتُ أهتم بقوانين الأدب الداخلية. وبلغت الصناعة أقول على سبيل المجاز: لم أهتم قط بأحوال سوق القطن العالمي ولا بسياسة الائتمان.. وإنما فقط بوزن الخيط وتقنيات النسيج!"

انطلق الشكلاونيون الرّوس عبر جمعيتين تأسستا في وقتٍ متقارب: "جمعية دراسة اللغة الشعرية" و"حلقة موسكو اللغوية. الأولى أسّسها فكتور شخولوفسكي ويوري آيخينباوم ويوري تينيانوف وأوسيب بريك عام ١٩١٦ في بطرسبورغ، والثانية أسّسها رومان جاكوبسن عام ١٩١٥ في موسكو. والخلاصة التي يمكن استنتاجها من إلحاحهم على كلمة "تكتيك" هي أن الفن أسلوب؛ الأسلوب صنعة، تقنيّة؛ التقنيّة منهج الإبداع الفني وموضوعه في

آن. وهكذا الوسيطة الشكلية والتقنية هي في آن وسيلة الفن وغايته. وعندما يتكلمون عن الوسيطة والوسيلة فإنهم يكادون يقصدون حيلاً واعيةً أو حيلاً مقصودة. ومن هنا اختاروا كلمة مصطلح وهو "تكنيك"، والكلمة الروسية تتضمن أيضاً معاني "القبض"، "المسكة". لقد عاملوا التأليف الأدبي وكأنه عملية ذهنية وميكانيكية. ولهذا السبب جاء تصريح شخولوفسكي "إن الفن يعادل مجموع الأدوات المستخدمة فيه". وطور جاكوبسون المفهوم نفسه عندما شدّد على "أنه إذا أرادت المعرفة الأدبية أن تكون علماً، عليها أن تعترف أن التكنيك هو بطل الأدب الوحيد." وقد أعطى لهذه الفكرة صيغتها النهائية حين قال "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما (الأدبية) أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً. ومع ذلك، وحتى الآن، فإننا نستطيع أن نشبه مؤرخي الأدب بالشرطة التي تفكر في اعتقال شخص، فتصادر، على سبيل الحظ، كل ما وجدت في حجرته، وحتى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة منهم. وهكذا فإن مؤرخي الأدب يأخذون أطرافاً من كل شيء: من الحياة الشخصية، من علم النفس، من السياسة، من الفلسفة. إنهم يركّبون جمعاً من الأبحاث التقليدية، بدلاً من علم أدبي، كما لو كانوا ينسون أن كل موضوع من الموضوعات المذكورة إنما ينتمي، بالضرورة، إلى علم معين: تاريخ الفلسفة؛ تاريخ الثقافة؛ علم النفس... إلخ، وإن هذه الموضوعات يمكن لها بالطبع أن تستعمل الوقائع الأدبية كوقائع ناقصة ومن الدرجة الثانية". (٢) وقد كتب جاكوبسن في مقالته الشهيرة "ما الشعر؟": "... ولكن كيف تتجلى الشعرية؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لأن لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة بها".

قبل ظهور الشكلايين الروس، كانت الدراسات كلها تنطلق في رؤيتها للأدب إما من الناحية التاريخية، أو السوسولوجية، أو من علم النفس أو من خلال سير كتاب الأعمال الأدبية. لم يكن هناك أي نقد أدبي أكاديمي محض، وإنما نقد كان يكتبه شعراء رمزيون على الأغلب لا دربة أكاديمية لهم، وغالبًا ما كانوا يخلطون ما بين المقال الفلسفي والنقد. كما أن نقاد الأدب كانوا اجتماعيين لا يرون في الأدب سوى الناحية السياسية والأفكار الاجتماعية. بحيث كان الطلاب يشعرون أن أسانذتهم يعلمون التاريخ بدل التحليل الأدبي. ومع أن الشاعر الرمزي أندريه بيلي المتأثر بنظرية كانط اللغوية، أول من أشار إلى دراسة الأشكال الأدبية، إلا أنه لم يدع إلى دراستها بصفاتها أشكالاً أدبية، وإنما لأنه كان يعتقد أن هناك تطابقات بينها والمطلق هو الذي يهيمه كشاعر رمزي مسيحي.

من هنا تأتي أهمية الشكلايين الروس الذين جاؤوا لتتقية الدراسات الأدبية من شوائب الميادين الأخرى والتركيز فقط على الوقائع الأدبية المحض، وليس على الشروط الخارجية التي كتب في ظلها العمل الأدبي، وليتبتوا موطناً علمياً لدراسة الأدب، واعتبار الفن كياناً جمالياً منفرداً تتحكم فيه قوانينه هو وتقويض النظرية القائلة إن الفن انعكاس للواقع. وقد ساعدت مساهماتهم على تطوير الدراسات الإنثروبولوجية، اللسانية، علم الدلالات ... إلخ

لقد وضع الشكلايون الروس دراسة الأدب على سكة علمية بتعريف موضوعه وإقامة أدواته ومناهجه. أي على إيجاد القوانين الداخلية والمبادئ التي تجعل من قطعة أدبية أدبية؛ ووضع فاصل محدد بين الشكل والمحتوى وعدم إعطاء قيمة للمضمون معتبرين إياه موضوع دراسة أدبية، بالتركيز على الشكل. وقد نشرت "جمعية دراسة اللغة الشعرية" إعلاناً توضح فيه دعوتها إلى تخليص العمل الفني من كل سياقات خارجية وإسقاطات اجتماعية وظرفية:

"ليس ثمة شاعر أو أديب، بل هناك الشعر والأدب.

تاريخ الشعر هو تاريخ تطور أدوات تجهيز الشكل اللفظي.

Opoyaz (جمعية دراسة اللغة الشعرية) تدرس قوانين الإنتاج الشعري.

إنّ المبدأ الذي ينشئ المحتوى أو غرض المحتوى، عليه أن يكون فريداً.

هذا المبدأ يدرس الأدب كسلسلة محددة من الظواهر.

المدرسة الشكلية تدرس الأدب هنا والآن، غير مهتمة بتكوين العمل،

تاريخ مؤلفه، وسياقاته.

ذلك أن التكوّن لا يعاين سوى الرابط بين الظواهر. وقد أبعد ليس لأنه

غير مجد، وإنما لأنه لا يأتي بإضافة من وجهة العمل نفسه.

المدرسة الشكلانية لا تقتصر على التحليل الكمي لخاصيات العمل الاشتقاقية

والنحوية (وإلا فسوف تصبح مجرد أداة) أو ولكن تعمل على بناء نظرية

الأدب وتاريخه كعلم مستقل (وهنا يكمن طابعها الثوري).

وقد كتب الناقد زابيتلين في جبهة الفن اليسارية موضحاً "أنّ أي بحث

علمي في الوقائع الأدبية يجب أن يستلزم قبل كل شيء شرحها شرحاً

تفصيلياً، وتنسيقها بدقة... فلا حاجة إلى تعميمات سوسيولوجية مؤنقة لهذه

الحقائق، إلا إذا كانت الحقائق نفسها معترفاً بها أولاً". هنا، الحقائق الأدبية

متوضّعة داخل النص نفسه كعناصر بنيوية وكتقنيات أدبية - وليس كشيء

ظاهري للنص وبالتالي في العالم الحقيقي.

إلى جانب شخوفسكي وجاكوبسن كان هناك عنصر بلشفي متقف

بشكل جيد هو أوسيب بريك. وقد تمّ أول اجتماع تأسيسي للشكلانيين الروس

في منزله ومن بين الحاضرين كان مايكوفسكي. إنه أحد أعمدة مدرسة

موسكو اللغوية، وصاحب أهم دراستين مهمتين للدراسات اللغوية المعاصرة،

حول اللغة الشعرية، حيث حاول في الثانية التي عنوانها "الإيقاع وعلم النحو"، أن يؤسس علاقة ما بين الشكل والمضمون، كاشفاً الرابط الصميمي بين النمط الإيقاعي والصوغ النحوي للقصيدة. وكان أيضاً مساهماً أساسياً في حركة المشيدين الروس جناح الإنتاجيين. وقد عبّر بريك في مقاله "تكرار الأصوات"، عن شكوكه في صحة الرأي الشائع الذي يقول إن اللغة الشعرية هي لغة صور، فتوصل إلى الخلاصة التالية: "مهما تكن الطريقة التي ينظر بها إلى العلاقات بين الصورة والصوت، فإنه لا ينبغي تجاهل أن الأصوات والأسجاع هي ليست مجرد ملحق ترخيمي محض، بل هي نتيجة تصميم وتخطيط شعري مستقل. إن الصفة الصوتية للغة الشعرية لا تستهلك في التقنيات الخارجية للمهرمونية، ولكنها تمثل نتاجاً معقداً لتفاعل القوانين العامة لها. أما القافية والجناس فهما ليسا سوى تجاهل ظاهري، وحالة خاصة لقوانين الترخيم الأساسية" (٣)

في الوقت الذي كان فيه شخولوفسكي يعارض بلشفة مايكوفسكي للمستقبلية "قالفن"، في نظره، "كان دائماً متحرراً من الحياة، ولونه لم يعكس أبداً لون العلم المرفرف فوق قلعة المدينة"، كان أوسيب بريك يميل أكثر إلى توافقية مع الشيوعية، فهو أيضاً أحد مؤسسي تيار الشيوعيين المستقبلين داخل الحزب البلشفي. وكان يميل إلى الكتابة الصحفية والسجالية في معظم حالاتها. ومن بين هذه المقالات مقال يدافع فيه عن الشكلائية من وجهة نظر بلشفية، ونشر في مجلة مايكوفسكي "الجبهة اليسارية للفنون" عام ١٩٢٣.

وقد واجهت الشكلائية نقداً مضاداً في سنواتها الأولى، فالتشديد الذي يضعه الشكلائيون على استقلالية العمل الأدبي، اعتبره وزير التربية والتعليم لوناشارسكي بمثابة رفض لاعتبار الأدب في خدمة الدولة السوفييتية، متهماً الشكلائين بأنهم يشجعون نظرية "الفن من أجل الفن" ويروجون علم جمال عقيماً. أما الهجوم الثاني فجاء من قبل تروتسكي، الذي اتهمهم بأنهم لم يقطعوا

كلنا مع فلسفة الرمزيين المثالية. وأنهم أتباع القديس يوحنا، أي المؤمنين بالجنور الميتافيزيقية للغة: في البدء كانت الكلمة. لكننا، نحن الماركسيين، نوّمن: في البدء كان الفعل. ثم تبعته الكلمة كظل صوتي... الشكلائية هي جهيضم المثالية الوقح! فردّ شخوفسكي عليه بالعبارة التالية: "ليست الكلمة ظلاً وإنما هي شيء"! غير أنّ آيخنهاوم أجاب تروتسكي ولوناشارسكي في قوله إنّ الشكلائية والماركسية كلاهما خارج عن الموضوع تبادلئاً؛ فالأولى فسّرت الأدب من الداخل والثانية من الخارج، ولأنّ كلّ واحدة لها موضوع دراسة مختلف فإنّه من غير الممكن أن يكون ثَمّ نزاع حقيقي بينهما".

ومع صعود برنامج الواقعية الاشتراكية، أصبحت كلمة "الشكلائية" اتهاماً بالهرطقة المضادة للماركسية، وشتيمة تُطلق على كلّ ناقد، شاعر، كاتب لا يلتبي المطلب الاجتماعي الذي فرضته هذه الواقعية. وتمّ تخوين الشكلائين بحيث اضطرّ شخوفسكي، لينجو بنفسه، إلى اعتبار الشكلائية غلطة، ويتصل من كلّ مبادئها إلى حدّ أنّه صرّح في المؤتمر الأوّل لاتحاد الكتاب السوفييت (١٩٣٤): "لو حضر دوستوفسكي المؤتمر لكان من الطبيعي أن يدينه المندوبون كخائن"! وهكذا بقي تاريخها مغموراً إلى أن جاء الناقد فكتور إيرليخ ليسلط الضوء على تاريخهم عام ١٩٥٦، بكتاب جد مهم عنوانه "الشكلائيون الروس"، بات مرجع كل الدراسات التي انتهالت فيما بعد عن الشكلائين الروس.

فكتور شخوفسكي: الفنّ باعتباره تكتيكاً (مقتطفات)  
"يعتبر بوتتبي وأتباعه الكثيرون الشعر نوعاً خاصاً من التفكير، التفكير من خلال الصّورة. هم يشعرون أنّ هدف التصوير هو المساعدة على حصر الأشياء والأنشطة المتعددة في مجموعات وتوضيح غير المعروف بواسطة المعروف أو على حدّ تعبير بوتتبي: (العلاقة بين الصورة وما توضحه هي: أ) الصّورة محمول معيّن لمتغيّر - أي هي الوسيلة اللا متغيّرة لالتقاط ما يدرك



كمتغير. ب) الصورة أوضح وأبسط مما تشير إليه. وبعبارة أخرى (هدف الصورة هو تذكيرنا - ولو بالتقريب - بالمعاني التي تمثلها، فباستثناء هذا لا تلعب الصورة دوراً في عملية التفكير؛ ومن ثمَّ فإنَّ الفنَّ لها ينبغي أن يفوق الفنَّ لما توضّحه)... مهما يكن من أمر، فالتعريف "الفن تفكير في صور" الذي يعني أن الفن هو عمل الرموز، هذا التعريف عاش حتى بعد سقوط النظرية التي يستند إليها، عاش أساساً في أعقاب الحركة الرمزية خاصة بين منظرّيهـا. لا يزال الكثيرون، إذن يعتقدون أن التفكير في صور - التفكير في لوحات "الطرق والمناظر الطبيعية" و"الأخايد والحدود" - هو السمة الأساسية للشعر. وبالتالي كان عليهم أن يتوقعوا أن يكون تاريخ الفن التصويري، كما يسمونه، هو بمثابة تاريخ لسلسلة من المتغيرات في الصور. ولكننا نجد أن الصور قلما تتغير من قرن إلى قرن، من أمة إلى أمة، من شاعر إلى شاعر، وأنها تتتابع دون تغيير. إن الصور لا تنتسب إلى أحد، هي هبة الله. وبقدر ما تفهم عصراً من العصور يكون اقتناعك أن الصور التي استعملها أحد الشعراء والتي تصوّرت أنت أنها صورته - قد أخذت دون تغيير تقريباً من شاعر آخر. وأعمال الشعراء تصنف أو تجمع معاً حسب التقنيات الجديدة التي يكتشفونها ويستخدمونها فيها، حسب تنظيمهم وتطويرهم لمصادر اللغة؛ فلم يعد الشعراء يعنون بخلق الصور بقدر ما يعنون بتنظيمها. الصور معطاة للشعراء، والقدرة على تذكرها أكثر أهمية من القدرة على خلقها".

...

التصوير الشعري وسيلة لخلق أقوى انطباع ممكن. وكأسلوب فإنّه - اعتماداً على غرضه - ليس أقل أو أكثر تأثيراً من الوسائل الشعرية الأخرى. إنه ليس أكثر أو أقل تأثيراً من الجنس أو الطبق، التشبيه، التكرار، الموازنة، المبالغة وبقية الصور البلاغية الشائعة. كل هذه الوسائل

تؤكد التأثير العاطفي لعبارة ما (بل إن هذه الوسائل تشمل حتى الكلمات والأصوات). لكن الصور - في مظهرها - تشبه التصوير المبتذل في الحكايات الخرافية، أو المواويل أو التفكير في صور. فمثلاً في كتاب أفسينكو كولكفسكي "الأدب والفن" طفلة صغيرة تسمي الكرة بطيخة صغيرة. الصورة ليست إلا وسيلة من وسائل اللغة الشعرية، أما التصوير النثري فليس إلا وسيلة للتجريد: إننا باستبدالنا بطيخة صغيرة بمصباح، أو برأس نقوم بعملية تجريد لخاصية من خصائص الشيء، وهي الاستدارة. وليس هذا بمختلف عن قولنا إن الرأس والبطيخة كلاهما مستدير، فهذا هو المقصود، إلا أنه لا يمت إلى الشعر بصلة."

...

إذا بدأنا باختبار القوانين العامة للإدراك فسنجد أن الإدراك يصبح اعتياداً آلياً، وهكذا كل عاداتنا ترتد إلى نقطة الآلية اللاواعية وإذا تذكر المرء أحاسيسه عند الإمساك بقلم أو التحدث بلغة أجنبية للمرة الأولى وقارنها بشعوره عند تأدية نفس الشيء للمرة الألف فسوف يوافقنا على ذلك. ومثل هذا النوع من إلف الشيء يفسر المبادئ التي بموجبها نترك في حديثنا العادي جملاً غير كاملة أو كلمات نصف منطوقة. في هذه العملية (المتحققة بشكل نموذجي في الجبر) استبدلت الأشياء برموز. إن الكلمات التامة لا يعبر عنها في الحديث السريع حيث تدرك أصواتها الاستهلاكية بالكاد. ويضرب الكسندر بوجدين مثلاً لطفل يعتبر الجملة: الجبال السويسرية جميلة بشكل سلسلة حروف ج. س. ج.

هذه الخاصية للفكرة لا تطرح فقط منهج الجبر لكنها تحرص أيضاً على اختيار الرموز (الحروف خاصة الاستهلاكية منها). وبهذا المنهج الجبري للتفكير نفهم المدركات فقط كأشكال غير دقيقة الحدود، لا نراها في

تمامها بل نتعرف عليها من خلال سماتها العامة، فنرى الشيء كأنه ملفوف وموضوع في حقيبة، نعرفه بهيئته الخارجية، ولكننا لا نرى منه إلا هذا الهيكل الخارجي، وبالتالي يتهافت الشيء المدرك بأسلوب الإدراك النثري، ولا يترك حتى انطباعاً أولياً، بل حتى جوهره ذاته يُنسى في النهاية. مثل هذا الإدراك يفسر لنا لماذا نفشل في سماع الكلمة النثرية كاملة، ومن ثم يفسر لنا أيضاً لماذا نفشل في نطقها (كما يحدث مع زلات اللسان الأخرى). وبعملية الجبر هذه، ومن خلال فرض عملية أتوماتية الإدراك على الأشياء، يمكن تحقيق أكبر قدر من الاقتصاد في الجهد الإدراكي. فالأشياء تُحدد فقط بلمح واحد صحيح، رقم مثلاً أو توظف كما لو كانت في معادلة، ولكنها لا تظهر في العملية الإدراكية نفسها..."

...

"إن دراسة الكلام الشعري في تراكيبه الصوتية والمعجمية، كذلك في خصائص التوزيع المميز للكلمات، وأيضاً في تراكيب الفكرة المميزة المركبة من الكلمات، نجد في كل هذا العلامة المميزة للغة وهي - أننا نجد مادة خلقت قصداً لكي تزيل الأتوماتية من عملية الإدراك، وبالتالي فهذه الكاتب هو أن يخلق رؤية تتبع من الإدراك اللاأتوماتي. إن العمل الذي يخلق فناً يقوم أساساً على عملية إعاقة الإدراك، ولذلك فأعمق التأثيرات الممكنة تتبع عن ذلك النوع من الإدراك المعوق. وكنيجة لهذه الإعاقة يدرك الشيء لا بالرضا، وكما يقول أرسطو فإن لغة الشعر يجب أن تظهر غريبة ورائعة؛ وفي الحقيقة، فهي غالباً ما تكون بالفعل أجنبية؛ فنجد الآشوريين يستخدمون السمرية، وأوروبا تستخدم اللاتينية في العصور الوسطى، والفرس الكلمات العربية، والأدب الروسي البلغارية القديمة، أو لغة الأغاني الشعبية التي تقترب من الفصحى الراقية. والعبارات المأثورة الشائعة الاستعمال في لغة الشعر،

وتعقيد الأساليب الجميلة الجديدة، والأسلوب الغامض في لغة أرنوت دانييل، مع الأشكال المخشنة التي تجعل النطق صعباً، كل هذه الوسائل تستخدم بالطريقة نفسها، ويوضح جاكوبنسكي مبدأ "التخشين" الصوتي للغة الشعر في حالة تكرار الحروف المتطابقة. فلغة الشعر، إذن، لغة صعبة، مخشنة، معوقة، وفي لحظات قليلة تقترب من النثر، لكن هذا لا يلغي مبدأ الشكل "المخشن" بالنسبة لها".

من "الفن باعتباره تكنيكاً"، مجلة "ألف" العدد الثاني  
ترجمة عباس التونسي

### أوسيب بريك: جمعية دراسة اللغة الشعرية

تزعّم الجمعية أنه ليس ثمة شعراء وناثرون، وإنما هناك شعراء وأدباء فقط، وأن كل ما يكتبه شاعر لا تتعدى أهميته أكثر من كونه جزءاً من عمله في مشروع مشترك وليس له قيمة كتعبير عن أناه. إذ ما إن يتم اعتبار عمل شعري كوثيقة بشرية أو كمستل من يوميات خاصة، حتى لا يثير سوى اهتمام المؤلف، وزوجته، وأبويه، وأصدقائه وهذا النوع من المهووسين الذين يبحثون بولع حل مشكلة "هل كان بوشكين يدخن؟" لا غير! شاعر ما هو محترف، وليس أكثر من هذا. ولكي يُعتبر ماهراً في صناعته، عليه أن يعرف متطلبات هؤلاء لمصلحة من تم تأليف العمل، كما عليه أن يشاطر حياتهم. أما في حالة العكس، فليس للعمل أي تطور ولا يلبي أي حاجة.

إن الدور الاجتماعي للشاعر لا يفهم مراده بتحليل مزيات الشاعر وعاداته الفردية. لكن من الضروري قطعاً، إجراء فحص عام لكل وسائل الصنعة الشعرية، وإضافة إلى هذا، يجب تمييز هذه الوسائل عن المجالات الأخرى للنشاط الإنساني وقوانين تطورها التاريخي. لم يكن بوشكين مؤسس

مدرسة، وإنما فقط رئيسها. فحتى لو لم يكن بوشكين موجودًا، فإن روايته "يوجيني أونيجين" لكان قد تم تأليفها. أمريكا كانت تُكتشف حتى بلا كريستوف كولومبوس.

ليس لدينا الآن تاريخ للأدب. ومع هذا فإن الجمعية توفر فرصة كتابة تاريخ حقيقي.

الشاعر هو سيد الكلام، إنه مُبدع اللغة الذي يجد نفسه في خدمة طبقته وفننه الاجتماعية. المستهلك يحفره، يلهمه. لا يبتكر الشاعر مواضيعه، وإنما يتلقاها جاهزة من وسطه الاجتماعي.

يبدأ عمل الشاعر في اللحظة التي يحاول إنجاز موضوعه ويمضي في اكتشاف شكل أدبي ملائم.

إن دراسة الشعر تعنى فحص قوانين هذه السيرورة الأدبية. فتاريخ الشعر ليس سوى تاريخ تطور الوسائل التي تحدد بنيته الأدبية.

ويمكن شرح سبب اختيار الشاعر لهذا الموضوع وليس ذاك، هو أن هذا الموضوع (بالذات) ينتمي إلى هذه أو تلك الفئة الاجتماعية، لكن لا علاقة لهذا بعمله الشعري. إنها واقعة مهمة لسيرة الشاعر، لكن يجب ألا يكون تاريخ الشعر سيرة، بأي ثمن كان.

ويشكل سبب لجوء الشاعر، أثناء إنجاز موضوعه، إلى هذه الوسيلة وليست تلك، (أو شعوره بضرورة العثور على موضوع جديد ليحل محل المواضيع القديمة)، موضوع تحليل حصّة العلم الشعري المتقن.

فصّلت الجمعية عملها عن المدارس العلمية الأخرى المشابهة، ليس لتعزل، وإنما بالأحرى لتفرغ بكل نقاء إلى مسألة حل سلسلة مشاكل قديمة تتعلق بالنشاط الأدبي.

تعتزم الجمعية دراسة قوانين الإبداع الشعري. وبما تُرى من يعترض على هذه الغاية؟

ما الذي تقدمه الجمعية لتشييد الثقافة البروليتارية؟

١- إحلال نظام علمي محلّ التنقيب المضطرب في الوقائع والآراء الشخصية.

٢- إحلال معيار اجتماعي للتفردية الإبداعية محل مظاهر العبادة المتجلية بلغة دينية.

٣- إحلال فهم قوانين الإبداع الشعري محل النفاذ التصوفي في أسرار هذا الإبداع.

الجمعية أفضل معلّم للشبيبة الأدبية البروليتارية.

لا يزال البروليتاريون مشغولي البال برغبة التعبير عن أنفسهم. لذا تراهم يهربون طوال الوقت من طبقتهم. لا يرغبون في أن يظلوا مجرد شعراء بروليتاريين. إنهم يبحثون عن مواضيع كونية، كوكبية أو عميقة. كما يحلو لهم الاعتقاد في أنه يجب على شاعر، من ناحية الثيمة، أن يقطع صلته ببيئته، فيصبح، عندئذ، قادرًا على خلق شيء خالد.

تعزم الجمعية على أن تريهم أن كلّ عظمة يتأتى من الإجابة على مشاكل حالية وأن ما هو خالد كان ذات مرة، راهناً، وأن الشاعر العظيم لا يعبر عن نفسه، وإنما ينفذ الفرض الاجتماعي فحسب.

غاية الجمعية مساعدة رفاقها الشعراء البروليتاريين للتغلب على تقاليد الأدب البرجوازي، بالكشف، على نحو علمي، عن العناصر المضادة للثورة والفاضة في أعمالها.

لا تتوي الجمعية مساعدة الإبداع البروليتاري بواسطة نقاشات مبهمّة  
حول الرّوح البروليتارية أو الوعي الشيوعي، وإنما بواسطة تحليل دقيق  
وتقني لكل الوسائل التي تُشكّل أساساً للإبداع الشعري المعاصر.

#### إحالات:

١: "نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس"، ترجمة  
إبراهيم الخطيب، دار توبقال ١٩٨٢

٢: نفس المصدر

٣: نفس المصدر

## (١٦): "أوبيريو" آخر نفس طليعي: دانييل خارمنس

"نجم اللا معنى يلمع

فهو وحده بلا قعر" (فيدنسكي)

من الكلمة الإنجليزية Harm (الأذى) والكلمة الألمانية Charm (الظرافة)، نحت دانييل يوفانتشيف المولود عام ١٩٠٥، في سان بطرسبورغ (اللينينغراد) اسمًا مستعارًا، دانييل خارمنس، عُرف به كمسرحي وشاعر وناثر وكاتب قصص للأطفال. شارك في عدة تجمّعات أدبية جديدة ظهرت بعد ثورة أكتوبر. كان نشيطا في تأدية مسرحيًا قصائده مع الشاعر المستقبلي ألكسندر توفانوف. ثم تعرّف على المخرج المسرحي إيغور تيريننيف فأسس فرقته المسرحية راديكس. وبعد أن احتك هو ورفقاؤه (ألكسندر فيدنسكي، نيكولاي زابولوتسكي، ليونيد ليبانوفسكي، ياكوف دروسكين، قسطنطين فاغينوف، نيكولاي أولينيكوف وإيغور باختيريف) بالحركات التجديدية التي شهدتها الشعر الروسي في الربع الأول من القرن العشرين، أسسوا عام ١٩٢٧، مجموعة داخل اتحاد أدباء الروس اسمها "اتحاد الفن الحقيقي". ومختصر "اتحاد الفن الحقيقي" بالروسي "أوبيري" (Oberi) إلا أن سيد الإيقاع اللغوي خارمنس أضاف الواو (u) فجعل حركتهم في مأمن من اللاحقة ism (ياء التسمية) الملعونة بها التيارات الطليعية (المستقبلية، التعبيرية، الدادائية...) والتي بسببها يتحول النشاط الحر إلى عقيدة. فأصبحت الحركة



معروفة تحت اسم "أوبيريو" (Oberiu)، والعضو يطلق عليه (Oberiuty) أي "أوبيريوي".

وهدف "أوبيريو"، التي تُعتبر آخر شرارة طليعية روسية شهدتها المجتمع الروسي قبل أن تشد الستالينية خناقها على رقبة المجتمع السوفييتي، هو "تحويل الحياة الخاصة إلى حقيقة فنية... تصوير العالم على نحو يُموضعه بوضوح". وقد وزعوا في أول أمسية أقاموها في الرابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٩٢٨ (في مسرح دار الصحافة)، ما يُعتبر بيانهم الأول والأخير: "إعلان أوبيريو". وقد اشترك في كتابته نيكولاي زابولوتسكي ودانييل خارمس. وهو مكون من أربعة إيضاحات؛ (١): "وجه أوبيريو الاجتماعي". (٢): "شعر الأوبيريويين" (٣): "سُبُل نحو سينما جديدة". (٤): "مسرح أوبيريو". وقد جاء في "شعر الأوبيريويين": "نحن، الأوبيريويين، نتعاطى ممارسة الفن بكل نزاهة. نحن شعراء إدراك جديد للعالم ولفن جديد. لسنا مبدعي لغة شعرية جديدة فحسب بل، أيضاً، مؤسسو شعور بالحياة والأشياء المأهولة بها. إرادتنا في الإبداع كونية: فهي تتعاطى كل الأشكال الفنية وتفتح الحياة ماسكة بكل تلايبيها. والعالم، المتسخ بلغات حشد من الأغبياء الغارقين في مستنقع "الانفعالات" و"العواطف"، ها هو يولد من جديد بكل صفاء أشكاله الملموسة والباسلة... إننا العدو الأول لأولئك الذين يخصون الكلمة ويصنعون منها سقطا عقيماً لا قيمة له. في إبداعنا، نحن نوسع مؤدى الشيء والكلمة، لكننا لا ندمره (المؤدى) بأي حال من الأحوال. فالشيء الملموس ما إن يتخلص من القشور الأدبية والمبتذلة، حتى يصبح ملك الفن. في الشعر، صدام المعنى الكلامي بآخر يعبر عن هذا الشيء بدقة الآلة. ها أنتم تشكون بأنه ليس هنا الشيء نفسه الذي ترونه في الحياة؟ اقتربوا والمسوه بأصابعكم. انظروا إلى الشيء بعيون عارية وسترونه منظفاً، للمرة الأولى، من طلائه الذهبي الأدبي المتفسخ. ربما ستصرون على أن

مواضيعنا غير حقيقية وليست منطقية. لكن من قال إن المنطق "اليومي" كان إلزاميًا للفن؟ نحن نندهش بجمال امرأة مرسومة بصرف النظر عن أن الرسّام، على عكس المنطق التشريحي، قد خلع لوح الكتف وأزاحه جانبًا. للفن منطقته الخاص لا يدمر الشيء وإنما يساعدنا على فهمه".

فـ"الفن الأصيل"، كما كتب خارمس، "يخلق عالمًا، ويؤسس انعكاسه الأولي. إنه حقيقيٌّ دون أي شك. الفن الأصيل لم يعد مجرد كلمات وأفكار على الورق، وإنما هو شيءٌ حقيقي كزجاجة الحبر المنتصبة أمامي على الطاولة. يبدو لي أن ثمة قصائد بعد أن تحولت إلى أشياء حقيقية ملموسة، يمكن أن ترفع من الورق وترمى على نافذة، فيتكسر زجاجها". ويريد من هذا أن تكون القصيدة شيئًا ملموسًا، صلبًا. لا فرق بين قصيدة ومطرقة. فالكلمة هي الممثل المادي الذي ينقل إلينا أصوات الكون، إيقاعات الأصول والأشياء، لا الجذر اللغوي أو الدمدمة النحوية.

وهكذا دخلت "أوبيريو" في معركة واضحة مع سياق المعنى المعطى الذي أصبح كليشة أدبية مميتة... وقد تطلّب هذا أصالة شعرية عميقة، تدرك ضرورة "كنس كل طرق التعبير القديمة والتخلص من قاذورات أدب الماضي المنخور"! أوضح هنا أن معظم الشعراء الطليعيين الروس كانوا يعبرون عن رغبة عميقة في التخلص من الماضي، بينما الحزبيون الشيوعيون والاشتراكيون كانوا يحترمون الماضي... وهذا سبب آخر للصراع بين الطليعة والحزب.

ما يميّز حركة "أوبيريو" هو تشديدها على فرادة كل عضو فيها، إنها مغامرة نصيّة لا تبحث عن مصفّقين وإنما أن تتدلّع شرارة معرفة في أذهان المحتكين: "كل واحد منا له شخصيته الإبداعية، وهذه حقيقة اختلط أمرها على البعض. إذ من الواضح أنهم يفترضون أن مدرسة أدبية هي أشبه بدير،

حيث الرهبان لهم الشخصية نفسها. اتحائنا حرٌّ وطوعيٌّ يتَّوحد فيه الأساتذة لا المتعلمون؛ الرسّامون الفنانون لا الرسّامون الدهّانون. كل واحد منا يعرف نفسه الفنّية، وكل يعرف كيف تلك النفس متصلة بالآخرين..."

هذه أول مرة تتنبه فيها حركة أدبية إلى أنها مُلتقى انفرادات خلاقية، وليست مدرسة أتباع وبيغائيين... إلى حدّ أن كل عضو فيها يمكنه أن يعلن للملأ: "أنا نافورتي"، على حدّ عبارة فيدينسكي. لكن هذا لا يعني أنه كان من السهل الانتماء إلى الحركة، فكان خارمس وزابولوتسكي، وفق إيغور باختيريف في مذكّراته، يختبران إمكانية المرشّح الإبداعية من خلال أجوبته على أسئلة مثل: "أين أنفك؟"، "ما صحنك المفضل؟"... إلخ.

وعلى الرغم من أن كلمة "يساري" أصبحت، في نظر الستالينيين، تهمة بالخيانة للثورة الروسية، فإن أمسيّتهم الأولى هذه كان عنوانها: "ثلاث ساعات يسارية". الساعة الأولى كانت مخصصة لقراءات شعرية تتم بين الدوايب موضحين بذلك شعارهم "الفن هو دولا ب". ووزعوا شعاراتهم المضادة للذوق العام على شكل ملصقات على الحائط مثل "أشعارنا ليست فطائر... ونحن لسنا أسماك الرنجة!" أو "الشعر ليس عصيدة حتى يؤكل من دون مضغ، فينسى فوراً".

والساعة الثانية تم خلالها عرض مسرحية دانييل خارمس "إليزابيث بام"، التجربة في عبثيتها شكلاً ومضموناً. والساعة الثالثة مخصصة للأفلام، عبّروا فيها عن دعوتهم من أجل خلق سينما جديدة: "على السينما أن تعثر على وجهها الحقيقي، وعلى وسائلها لخلق انطباع، وعلى لغتها الخاصة بها فعلاً". فالحبكة في نظرهم لم تعد مهمة فما هو مهم بالنسبة إليهم هو "جَو" الموضوع المختار. وكنموذج لهذه التجربة عرضوا "قيلم رقم ١" (للأسف ضاع)، يبدأ بلقطة طويلة: قطار جد طويل يمر أمام الكاميرا.

وقد أثارت هذه "الساعات اليسارية الثلاث" التي كان فيها صفير الجمهور وصياحهم واستخفافهم جزءاً من العرض، انتباه السلطة إلى خطورة عبثهم اليساري النزعة، فشنت الجرائد الموالية للسلطة نقداً عنيفاً ضدهم واصفة أعمالهم بـ "الزعرنة الأدبية"، فأصبح الأوبيريويون، في نظر شرطة ستالين الأدبية "أعداء طبقين"!! وتجب الإشارة هنا إلى أن السلطات كانت تراقب قراءات خارمس منذ أن صرح عام ١٩٢٧ أثناء قراءة أنه "لا يقرأ في الاصطبلات والمواخير"، وقد فسرت على أنها شتيمة للمؤسسات الثقافية السوفييتية. لكن مع هذا تابع الأوبيريويون أمسياتهم الممسرحة حتى ٨ نيسان ١٩٣٠، عندها شنت صحف السلطة هجوماً عنيفاً عليهم معتبرة "نشاطات اوبيريو الشعرية الهوائية، احتجاجاً على ديكتاتورية البروليتاريا، ولذا فإن شعركم مضاد للثورة، إنه شعر الأعداء الطبقين". وإثر هذه الهجمة الصحافية المتزامنة مع تصفية المعارضة التروتسكية للستالينية، أُلقي القبض على دانييل خارمس وألكسندر فيدنسكي عام ١٩٣١، وأُرسلا إلى معسكر اعتقال، وفيما بعد خفف الحكم عليهما إلى النفي الداخلي أي ممنوع عليهما العيش في مدن كبيرة. والحكم بالنفي هذا كان صعباً جداً للمنفين، إذ يضعهم في أماكن لا يعرفون فيها أحداً، وليس من السهل العثور فيها على ما يسد لقمة العيش؛ حكم أشبه بعلامة تجعلهم منبوذين.

بعد عودتهما إلى لينينغراد، لم يبق أمام أعضاء حركة أوبيريو سوى مرحلة التأسيس المنغلق في حلقة سميت chinar وتعني "الرتبة" وهي أشبه بلقب يُطلق على كل واحد، وأفضل نصوصهم كتبت في هذه المرحلة المنعزلة عن الجمهور. فأخذت الحلقة تجتمع في بيت الفيلسوف ليونيد ليبافسكي أو في شقة دانييل خارمس ليتناقشوا فيما بينهم فلسفياً وجمالياً حول مواضيع النص/المؤلف، الزمن/اللغة. وقد دون ليبافسكي في دفاتر معظم الحوارات التي تمت بين ١٩٣٣ و ١٩٣٤. وصدرت طبعة روسية لها قبل سنوات.

يجب أن أنبه القارئ إلى أن من خصائص هذه الحركة أن أعضاءها كانوا يفضلون النقاش الدائم فيما بينهم، وأحياناً على نحو يبدو بيزنطياً، حول أمور جد تجريدية. لكن من يقرأ هذه الحوارات/ المناقشات سيندهش لكمية الفكاهة والروح الجدية في تناول مواضيع جد ميتافيزيقية، أو أشياء لا يلتفت إليها أحد، بينما الظلمة الشمولية الإرهابية كانت تتسبب في كل زاوية وشارع، في بيت ومنعطف!

علاوة على أن هذه الحركة ولدت في قلب سان بطسبرغ (أي لينينغراد، وكان خارمس يكره التسميات الشيوعية للشوارع والمدن، بحيث كان دائماً يحافظ في كتاباته على الأسماء القديمة)، حيث كان تيار النقد الشكلاني الروسي، ومجموعة المفكرين الملتفين حول ميخائيل باختين، تجترحان نظرة نقدية أدبية جديدة سيكون لها الأثر الكبير على الدراسات الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين، فإنها أضافت تساؤلات أخرى حول الكاتب والنص، الواقع والتخيّل، والمعنى وانعدامه، محاولةً نسف الأطر الثابتة للسرد، ولمفهوم النص ذاته، وتقويض المفهوم الشائع بأن "المؤلف هو مركز النصّ المؤحد"، حد التشكيك بصحة أي مغامرة سردية مبنية على الفهم التقليدي للزمن.

كما أن مغامرتهم الشعرية كانت تتقاطب والتجديدات الفنية لرسامي سان بطسبورغ، خصوصاً تجديدات مالفيفيتش وفينيلوف. والفنان بافيل فينيلوف هو مؤسس تيار الواقعية التحليلية، المضادة للتكعيبية المنتشرة آنذاك، فالرسام الواقعي التحليلي، في نظر فينيلوف، بتقديمه الأشياء يستخدم عناصر روحها الداخلية، على عكس الرسّام التكعيب الذي يستخدم عناصر هندستها الخارجية.

لقد كانت "أوبيريو" ثرية في طموحاتها لفتح النص على آفاق بعيدة عن أوهام الواقع / المعنى القبلي (أي سابق على كل تجربة). وثوراؤها جد كبير بحيث يمكننا التصريح بأنها كانت تحمل البذور نفسها التي عُرفت بها الاتجاهات الأدبية الطليعية التي سادت بعد الحرب العالمية الثانية كمسرح العبث، مسرح القسوة، موجة الرواية الفرنسية الجديدة والقصة القصيرة جدًا جدًا... إلخ. وسواء حققت مشروعها أو لم تحققه، فهي تبقى أشبه بمرآة لما كان من الممكن أن يحدث للحركات الطليعية الأوروبية لو انبثقت في روسيا إبان انتشار الظلامية الشمولية، من إلغاء، وسحق وسجن وموت. فمن حسن حظ مؤسسى السورالية الفرنسية، الدادائية الأوروبية، المستقبلية الإيطالية، التعبيرية الألمانية، أنهم دشّنوا ثوراتهم في ظروف حرة نسبياً بالمقارنة مع ظروف صعود الستالينية؛ ولولا ذلك لما كان لهذه الحركات حضور.

اعتقل دانييل خارمس عدّة مرّات إمّا إثر وشاية ملفقة أو بسبب سوء فهم كتاباته العبثية المتطرفة، ودائمًا بتهمة "بث روح الانهزامية وسط الشباب". وذات مرة داهمته الشرطة السرية، وظلّوا ساعات طويلة يقلّبون كلّ أوراقه بحثًا عن سبب لاعتقاله، فوجدوا، أخيرًا، كلمة "الله" في إحدى قصائده (انظر "الربّ هو أنا"). فاعتقل لمدة ٣ أشهر بتهمة الانتماء إلى منظمة دينية. فبقي منذ ١٩٣٠ وحتى وفاته يكتب دون أن ينشر، باستثناء القصص التي كان يكتبها للأطفال من أجل لقمة العيش، لكن ليس لوقت طويل. فقد عاش خارمس السنوات الأربع الأخيرة من حياته من دون مصدر رزق سوى بيع ما لديه من أثاث وحاجيات، بما أن اسمه كان مسجلًا في اللائحة السوداء. ويشهد على ذلك دفتر يومياته حيث امتلأ بفقرات عن وضعه ومرض زوجته وعن ديونه متوسلاً "الرب أن يساعده"، وكأنه بطل رواية كنوت هامسن "الجوع":

"أكلنا وجبة جيدة (نقانق ومعكرونة) للمرة الأخيرة. إذ لا أتوقع وصول مال لا غذا ولا بعد غد. لم يعد لدي ما يمكن بيعه. فقبل ثلاثة أيام بعث مخطوطة أوبرا "رسلان" بخمسين روبل، وهي ليست ملكي. هكذا تصرفت بئمن ملكية شخص آخر. باختصار قمت بعمل لا يمكن توقعه. والآن، لم يعد ثمة أمل. كذبت على زوجتي مارينا بأني سأتسلم غذا ١٠٠ روبية، والحقيقة هي أنني لن أتسلم أي فلس بعد الآن" (٣ أكتوبر ١٩٣٧).

وفي أواخر ١٩٤١، عندما حاصر الجيش النازي أبواب لينينغراد، وبدأت حملة اعتقالات لكل المشبوهين في نظر الستالينية، تم اعتقاله بتهمة الأسطوانة نفسها؛ "تشر الانهزامية وسط الشباب". لكن ليس للسلطة من دليل على هذا سوى كتاباته الدائرة في انعدام المعنى، خصوصا من المعنى المرسوم من قبل الحزب. فرمى في سجن حراسه أنفسهم كانوا يعانون من نقص في التموين الغذائي، فظل أياما لا يحصل على لقمة... أصيب بالجنون فنقل إلى مصحة السجن... وهناك مات من شدة الجوع في شباط ١٩٤٢.

وقد كتب في الدفتر الأزرق في الرابع من أكتوبر ١٩٣٧:

على هذا النحو يبدأ الجوع:

في الصباح تستيقظ نشيطاً،

ثم يتتابك الضعف،

ثم تشعر بالملل؛

ثم تفقد سرعة الخاطر

ثم تهدأ

وعندها يحل الرعب.

لقد كان والده على حق عندما قال له: "يا دانييل، بما أنك اخترت هذه الكلمة الإنجليزية Harm اسما لك فإن الأذية ستلاحقك حتى الموت!!"

مع أن خارمس كان يكره الأطفال كرها شديداً، فإنه يعتبر أعظم كاتب قصص روسية للأطفال. وقد حظيت بالنشر إبان حياته في مجلة "القنفذ" حتى عام ١٩٣٧، أي العام الذي أعدم فيه رفيقهم نيكولاي أولينيكوف، الذي كان مدير تحريرها. أما ما يسمّى في قاموس المؤرخين كتابات خارمس للبالغين، فلم تحظ بالنشر على الإطلاق، فقد بقيت مجرد مخطوطات، لم ينشر منها طوال حياته سوى قصيدتين. إذ كان من الصعب أن يجد دار نشر أو مجلة خصوصاً إبان الحملة الستالينية لفرض الواقعية الاشتراكية أسلوباً على جميع الأدباء أن يسيروا على خطاها. وكان من الممكن أن تدمر كل كتاباته هذه لو لم يذهب رفيقه في حركة "أوبيريو" الفيلسوف ياكوف دروسكين برفقة مارينا ماليتش (زوجة خارمس الثانية)، إلى شقته الواقعة في شارع مايكوفسكي رقم ١١، بيوم واحد بعد موته، ويجمع كل أرشيف خارمس من دفاتر ومخطوطات في حقيبة كبيرة، ويحتفظ بها سرا أكثر من عشرين عاماً، إلى أن بدأ جليد الستالينية بالذوبان بحرارة المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفييتي (١٩٦١) الذي أدان الحقبة الستالينية وممارساتها القمعية خصوصاً ضد الأدب، إدانةً جزئية لكنها أضاعت بعض ضحايا الواقعية الاشتراكية. فكانت إعادة نشر قصصه للأطفال أول إعادة اعتبار لخارمس. فيما بعد ظهرت أول أنطولوجيا لنصوصه غير المنشورة عام ١٩٧٤، لكن الطبعة هذه تضمنت أخطاء كثيرة في التحقيق، كما يقول جان فيليب جاكار في أطروحته، عن أوبيريو وخارمس، التي باتت مرجعاً لا مناص منها. لكن ما بين ١٩٧٨ و ١٩٨٠ عمل باحثان مختصان بخارمس على إصدار الأعمال الكاملة منقحة ومحققة بدقة، صدر منها ٣ أجزاء.



إلا أن كتاباته الأساسية كان عليها أن تنتظر فترة البريسترويكا في أواخر ثمانينات القرن الماضي، لكي تظهر ظهوراً كاملاً جعلها تحظى بقبول واسع الانتشار، بحيث أصبح خارمُس أشهر من علم. ذلك أن جيل الأدباء الجدد المحدثين؛ أدباء نهاية المعسكر الاشتراكي، وجدوا في نتاجات الأوبيريويين، بالأخص في كتابات خارمُس وفيدنسكي ماضياً يمكن الافتخار بجذريته الحداثوية ذات الكلمة النظيفة التي بقيت منبع أسرار أصيلة؛ بل وجدوا الحلقة المفقودة بينهم وبين التجارب الطليعية التي انتعشت قبل صعود الستالينية. من هنا أخذ هؤلاء الأدباء الجدد ينقبون عن هذا الإرث الذين كانوا هم وريثه الوحيد، في كل مجلة، نشرة، بل حتى في ملفات المخابرات السرية الستالينية، حيث قام أحد المختصين بعمل أشبه بالبوليسي لنقصي كل كتابات خارمُس المصادرة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن جدانوف، الكاره لكل ما هو ابتكار وخلق، صرح أن كل هؤلاء الكتاب سينساهم التاريخ، لكن المفارقة التاريخية هي أن التاريخ نسي جدانوف في أحط مزابله، وأعاد الاعتبار لكل هؤلاء الكتاب كعلامة على عظمة الأدب الروسي في القرن العشرين.

هذا لا يعني أن خارمُس، أو أي "أوبيريوي"، كان يكتب نصوصاً مرموزة ضد الواقع الستاليني، وبالتالي هناك رغبة سياسية وراء نبش نصوصهم. لو كان الأمر كذلك، لما كان لنصوصهم أية أهمية اليوم خصوصاً بالنسبة للأجيال الجديدة، بل ل بقيت مطمورة (مثل مئات من القصائد والقصص)، في ملفات الحقبة لا تصلح إلا للدراسات التاريخية. كلا، لم تكن هذه لعبتهم. وخير برهان على ما نقول هو خلو نصوصهم من الاستعارات والمجازات الصالحة لإخفاء معنى ما. فمحاكم التفتيش الستالينية عجزت ليس، فقط، عن إثبات أي شيء يبرهن على أن لهم عداء للنهج السوفييتي، بل حتى عن فبركة اتهام موضوعي ضدهم. فلم يكن الخوف من معنى سياسي متوار يخفونه، وإنما الخوف منهم كان بسبب أسلوبهم المتميز بفقدان المعنى

المتعارف عليه، مما كان يجعل المخبر السري يقف أبلة، فاغر الفم، غير قادر على استنتاج أي شيء. فالسرد الذي اعتمده لفصح المعنى بمفهومه الفلسفي، كان واضحاً؛ أبيض كجليد سيبيريا. إذ بقدر ما كانوا يغوصون في أوقيانوس انعدام المعنى؛ ماوراء لغة العقل، كان الواقع الروسي هو أيضاً يغوص في ظلمات الشمولية حيث لا معنى للإنسان وللقيم البشرية. وإذا كانت الكلمة في نظر خارمس وجماعته عالماً من التفاصيل والحياة؛ وغاية إنسانية، فإن الإنسان في نظر النظام الشمولي أداة عمل فحسب في اتون الظلمات. على أنه صحيح القول إن كتابات خارمس بالأخص، كانت "تعكس حالة اغتراب الإنسان في المجتمع، تفكك اللغة وبالتالي فشل التواصل وعدم تماسك عالم غارق في الجنون الستاليني"، كما كتبت هيلاري فنك. لكن بأسلوب يثير "الضحك الذي هو نتيجة صحوه مأساوية"، كما وضع جان فيليب جاكار.

كان دانييل خارمُس يستخدم أوزان الشعر الحر واللعب على القافية لفتح الكلمات على نفسها، كما وضع فيليب جاكار. وهو يختلف عن فيدنسكي في نقطة مهمة، وهي أنه تحول من كتابة المسرح إلى النثر حيث اتخذ السرد طريقة لتجريد الجملة البسيطة من أي غرضية حكمية، بحيث لا يعود للسرد أي وظيفة مفهومية وإنما فقط وظيفة بنوية. فسردياته فيها الحد الأدنى من الكلمات، تبدو وكأنها استخلاص مكثف لعدة أجناس أدبية: الحكايات الخرافية، الأمثلة، قصيدة النثر، القصص البرقي، المونولوج، المحاور... له رواية قصيرة واحدة (٤٠ صفحة) عنوانها "العجوز". وله عدة مسرحيات مكتوبة تكاد وكأنها عبارة جيل ديلوز "مسرح صاف بلا مؤلف، بلا ممثلين وبلا مواضيع". لا ننسى أن حركة "أوبيريو" نفسها بدأت كتنصوص عرض تؤدي مسرحياً على طريقة مسرح العبث المعروفة، ومعظم أعمال فيدنسكي حوارات شعرية، أما خارمس فهجر هذا الشكل متجهاً إلى السرد.

وأحيانا يشعر القارئ كما لو أن خارمس يخلق عن عمد صراعا بين المؤلف والنص. فالسارد، في عدد من قصصه خصوصا النصوص المجموعة تحت عنوان "حوادث" (الكلمة الروسية Slutchai تعني أيضا "حدث، مصادفة، حادث طارئ...")، يدخل فجأة من دون دافع معين في القصة... يقوم بأعمال غير مفهومة، ثم يسقط، أو ينسى ما كان يريد أن يقوله، ثم يخرج دون أن نعرف ما القصة. فنشعر وكأن القصة تعيش تدميرا ذاتيا. أو ينهيها فجأة بعبارة "هذا كل ما هناك" أو "كفى". وأحيانا يكتفي بعبارة واحدة تبدأ بداية ينتظر منها القارئ رحلة قصصية طويلة، لكنها فجأة تتوقف، وكأن الغاية هي إنقاذ القص من عبودية الإنشاء:

"رجل ذكي جدًا ذهب إلى الغابة، وتاه".

يتبع خارمس، وهنا سأعتمد على جان فيليب جاكار، على ما يسمي بالسرد الذي يولد ميتا، مثلا: "في الثانية بعد الظهر، في شارع نيفسكي، أو بدقة أكثر، يوم ٢٥ أكتوبر، لم يحدث أي شيء خاص". وفي "صلة"، سلسلة أحداث عرضية، كل حدث مستقل بنفسه.. بينما هناك صلة بين أبطال القصة لم يدركوها إلا بعد أن ماتوا. وفلسفة خارمس تقوم على أن العالم هو مجموعة تأثيرات بلا قضية، يتصادم أحدهما بالآخر. ومن هنا يولد الإحساس بالعبث. إن مأساة الإنسان تكمن في عدم قدرته على فهم العالم إلا على نحو متشظ، والرابط الذي يوحد بهما يحيط يبدو له منكسرا واعتباطيا... صحيح أن هناك دائما رابطا بين حدثين لكن لا نستطيع تحديده.

أدب العبث: اختلاف جوهرى

وتعتبر بحق أنها أول مسرحية عبث كتبت في التاريخ. تبدأ المسرحية بمشهد نرى فيه إليزابيث حبيسة في غرفتها هربا من مخبرين جاء لاعتقالها بتهمة لم تتضح بعد. وعندما تنتههما بأن لا ضمير لهما، يتغير الجو فتبدأ لوحة

جديدة نرى فيها المخبرين يتجادلان فيما بينهما حول إذا فعلا لم يكن لهما ضمير، قبل أن يصرح أحدهما لإليزابيث بأنها مذنبه لأن لا صوت لها... فننتقل إلى مشهد ثالث يتحول فيه فجأة المخبران إلى لاعبي سيرك يؤديان ألعابا بهلوانية وأحدهما يتوسل إليزابيث أن تتركه، أن يذهب إلى البيت لرؤيته زوجته وأطفاله... وهكذا ينقلب مضمون المسرحية من مشهد عبث إلى عبث أكبر، إلى أن تنتهي بالمطاردة نفسها بين إليزابيث والمخبرين.

غالبًا ما يُطلق مصطلح العبث Absurd أو اللامعنى Nonsense على حركة "أوبيريو"، بينما الكلمة الروسية التي استخدمها الأوبيريويون كصفة لأعمالهم هي (bez smysla)، وتعني حرفيا "انعدام المعنى". وهنا فرق دقيق: هو أن خارمس وفيدنسكي بالأخص كانا يجعلان من "انعدام المعنى" مكان استقصاء شعري لما وراء لغة العقل، وليس استخدام اللامعنى كضد للمعنى، كما هو شائع. بينما أدب العبث ينطلق وكأنه تقرير عن تصدع العالم. رغم هذا الفرق، فإن أغلب النقاد يعتبرون، خارمس، الرائد الأول لأدب العبث بمعناه اليونسكوي أو البيكيئي. لكن رغم أن هناك تقاربًا أسلوبيًا بين خارمس وبيكييت مثلاً، فإننا نعلم أن حركة "أوبيريو" لم تلد كردة فعل على غياب الهدف والقيمة من الوجود الإنساني، كما جاء أدب بيكييت ويونسكو وكامو، وإنما على العكس ولدت في أوج الأحلام الثورية والتحمس البشري لخلق مجتمع إنساني حر. وغالبًا ما استخدموا صفة اليسارية على بعض فعالياتهم المسرحية. وفي هذه الفعاليات كان ثمة قصد هو المساهمة، على طريقتهم، في أخذ الثورة إلى أبعد أفق حيث البهجة البشرية لا تتم إلا بعد أن يتخلص العقل من مرضه بأن هناك حقيقة يتمثلها؛ وبالتالي كل ما هو مخالف لها زائف. وحتى عندما انحرفت الثورة انحرافا دكتاتورياً قاتلاً، فإن كتابات حركة أوبيريو لم تتحول قطعاً إلى بيانات أو نصوص ضد الوضع البوليسي

الجديد، وإنما انغلقت على نفسها؛ وُضِعَتْ في خزانة. كما أن العبثية التي تتسم بها كتابات خارمُس، مثلاً، تختلف جوهرياً عن أدب العبث الذي تجلّى بعد الحرب العالمية الثانية على يد يونسكو وبيكيت فمدرسة هؤلاء ناجمة عن الشعور باليأس ومتأثرة بالكافكوية، بينما "عبث" خارمُس المتأثر بأدب لويس كارول، فضاء مضاء لا مكان فيه للثنائيات: التفاؤل/اليأس؛ المعنى/اللامعنى. وإنما مفتوح للتساؤل البهيج، يسمو بالمشاهد/القارئ إلى ما وراء ضفاف حياته المحددة بمعانٍ مُلقَّنة. وذلك عبر الخوض في انعدام المعنى لاكتشاف معنى آخر متحرر من الروابط العرضية والمنطقية والعقلانية بين المعنى والكلمة. ذلك أن طبيعة العالم/الأنا لا يمكن فهمها إلا عبر انهدام أنماط الإدراك العقلانية. فإذا كان الحل الكانتي يكمن في الاكتفاء بملكة الإدراك الإنساني، فإن خارمُس يرفض أن يُحصر الأدب في الذهني أي في التطور المنطقي للأحداث، ويرفض أيضاً تحديد المعرفة الإنسانية بالفهم الظاهري وإبعاد العنصر الروحي والجوهري للواقع. فخارمُس لا يبحث عن حقائق ضائعة وإنما يريد من العبث والهراء وسيلة كشف عما لم نره مما نحسُّ به: وها هي الحقيقة المطلقة حقيقة قابلة للسقوط عند أول مساعلة لها. كانت لنا أفكارٌ غريزية عن الفاصل بين المعنى واللامعنى، وها هو خارمُس يكشف لنا أن هذا الفاصل لا وجود له. من هنا كانت خطورة خارمُس وحركة أوبيريو في نظر نظام هدفه الأول والأخير فبركة حقائق زائفة وتثبيتها كحقائق مطلقة. لقد كتب خارمُس في أحد دفاتره موضحاً موقفه: لا أهتم إلا بالهرايين فقط، بما لا ينطوي على أي دلالة عملية. فالحياة لا تهمني إلا في مظهرها الأخرق فقط. ذلك أن البطولة، الاستمالة، الشجاعة، الأحكام القيميّة، الصحة، الأخلاق، الشفقة والجموح ما هي إلا الكلمات والمشاعر عينها التي أكرهها. على أنني أفهم كلياً وأحترم: التحمس والإعجاب، الإلهام واليأس، الاندفاع والرزانة، الفساد والعفة، الحزن والكآبة، الفرح والضحك"

## مختارات من كتابات دانييل خارمس بصدد بوشكين

يشقّ عليّ أن أقول شيئاً عن بوشكين لأشخاص لا يعرفون أيّ شيء عنه. فبوشكين شاعرٌ عظيم. نابليون أقلُّ عظمة منه. وبسمارك لا شيء أمام بوشكين. وما ألكسندر الأول والثاني والثالث سوى فقاعات صابون بالمقارنة مع بوشكين. والعالم كله ليس سوى فقاعة صابون بالمقارنة مع بوشكين. لكن بالمقارنة مع غوغول، فبوشكين هو فقاعة صابون. لذلك، بدل الكلام عن بوشكين، سأتكلم عن غوغول. لكن غوغول عظيم إلى حد يستحيل معه قول أيّ شيء عنه. لهذا السبب سأتكلم عن بوشكين. إلا أن التكلّم عن بوشكين، بعد غوغول، أمرٌ مهين بعض الشيء. والكلام عن غوغول أمرٌ مستحيل. لهذا أفضل ألا أقول أيّ شيء.

### خداع بصري

بعد أن وضع سيميون سيمونوفيتش نظارته وراح ينظر إلى شجرة صنوبر رأى فلاحاً جالسا فوقها ويلوح إليه بقبضته.

بعد أن نزع سيميون سيمونوفيتش نظارته وراح ينظر إلى شجرة صنوبر فلم ير أحداً جالسا عليها.

بعد أن وضع سيميون سيمونوفيتش نظارته وراح ينظر إلى شجرة صنوبر رأى فلاحاً جالسا فوقها ويلوح إليه بقبضته.

بعد أن نزع سيميون سيمونوفيتش نظارته وراح ينظر إلى شجرة صنوبر فلم ير أحداً جالسا عليها.

بعد أن وضع سيميون سيمونوفيتش نظارته وراح ينظر إلى شجرة صنوبر رأى فلاحا جالسا فوقها ويلوح إليه بقبضته.

لم يرد سيميون سيمونوفيتش أن يصدق هذه الظاهرة، فافتنع بأن الأمر مرده خداع بصري.

### ضياع إثر ضياع

اشترى أندريه درايفتش مياسوف فتيلة من السوق وحملها معه إلى البيت. ضيَع أندريه، في الطريق، الفتيلة، فذهب إلى مخزن ليشتري ١٥٠ جراما من النقانق الأوكرانية. ثم دخل متجراً ألبان فاشترى قنينة من مشروب الكفير، ثم شرب، في ظله، قدحا من مشروب الفواكه الحامضة، بعدها ذهب ليصطف في رتلٍ لشراء جريدة. كان الصف طويلا وقد أمضى أندريه ما يقارب عشرين دقيقة منتظرا، وعندما جاء دوره كان بائع الجرائد قد باع النسخة الأخيرة أمامه.

راوح مكانه لبرهة قبل أن يقرر الذهاب إلى البيت، إلا أنه ضيَع، في الطريق، قنينة الكفير، فذهب إلى خباز، واشترى خبزا فرنسيا، فضيَع هذه المرة النقانق.

عندها قرر أندريه الذهاب إلى بيته، لكنه سقط، في الطريق، فضيَع الخبز الفرنسي، وكسّر عويناته.

عاد أندريه غاضبا إلى بيته بحيث ذهب مباشرة إلى السرير لكي ينام، لكنه لم يستطع النوم وقتا طويلا، وعندما نام حلم بأنه قد ضيَع فرشاة الأسنان وكان عليه أن ينظف أسنانه بشمعدان.

## الدفتري الأزرق رقم ١٠

كان ثمة رجلٌ ذو شعرٍ أصهب، لم تكن له عينان ولا أذنان، ولم يكن له شعرٌ أيضاً. وسمي بالرجل الأصهب على سبيل المجاز.

لم تكن له قدرةٌ على الكلام لأنه لم يكن له فم. ولم يكن له أنفٌ أيضاً.

لم تكن له ساقٌ ولا ذراع. ولم تكن له معدةٌ، ولا ظهر، ولا عمود فقري، لم تكن له أيّ أحشاء. لا شيء ثمة. بحيث بات من الصعب أن نفهم عنن نتكلم. لذا، سيكون من الأفضل ألا نتكلم عنه بعد الآن.

## كيف تفسخ رجلٌ

- يبدو أن للنساء الجميلات أردافاً كبيرة. أف! أنا أحبُّ النساء ذوات الأثداء الكبيرة، أحبُّ رائحتهن، قال وهو يكبر ويكبر حتى وصل السقف. لكنه سرعان ما تفسخ إلى ألف كرة صغيرة.

راح حارس البناية بانتيلاي يُلّملمها بمجرافه الذي يستخدمه عادةً لللممة روث الخيل، وألقى بالكرات في الباحة الخلفية من البناية.

أما الشمس فاستمرت بتوهجها عالياً في السماء، والنساء المكتنزات لا تزال لهن رائحة طيبة.

## صلة

حضرة الفيلسوف،

(١) أكتبُ إليك جواباً على رسالتك التي تنهياً لكتابتها، جواباً على رسالتي التي كتبتها إليك. (٢) اشترى عازف كمانٍ مغنطيساً وحمله معه إلى البيت. في الطريق هاجمه أوغاد وأسقطوا قلنسوته من رأسه. فتطايرت



القلنسوة مع الريح في الشارع. (٣) وضع عازف الكمان المغناطيس على الأرض، وراح يركض وراء قلنسوته، محاولاً الإمساك بها، لكنها سقطت في بركة من الأسيد وذابت. (٤) أثناء ذلك كان الأوغاد قد أخذوا المغناطيس واختفوا. (٥) دخل عازف الكمان بيته من دون معطفه وقلنسوته، فالقلنسوة ذابت في بركة الأسيد، مما جعله يضطرب إلى حد نسيان معطفه في الحافلة الكهربائية. (٦) حمل الجابي المعطف إلى سوق الأشياء المستعملة، فباعه مقابل قشدة حليب، وجريش البرغل وطماطم. (٧) أصيب صهر الجابي بسوء هضم الطماطم، فمات. نُقل جثمانه إلى مكان توضع فيه جثث الموتى قبل دفنها. لكن عند وضع الجثث في التوابيت، اختلط الأمر على العاملين، فوضعوا مكانه، في التابوت، امرأة عجوز. (٨) ثبتوا على قبر العجوز عموداً أبيض حفر عليه: "أنطون سورغافيتش كوندرا تيف". (٩) بعد مرور أحد عشر عاماً، سقط العمود بسبب الديدان التي كانت تأكله. نشره حارس المقبرة إلى أربع قطع وألقى بها في نار الفرن حيث زوجته كانت تطبخ حساء الكرنب. (١٠) وعندما كان الحساء جاهزاً للأكل، انفصل البندول عن ساعة الحائط وسقط رأساً في طنجة الحساء. أخرجوا البندول من الحساء، إلا أن الحساء امتلأ بالبق الذي كان عالقا بالبندول. فأعطوا الحساء إلى الشحاذ تيموثي. (١١) أكل الشحاذ تيموثي هذا الحساء المليء بالبق، وراح يتحدث عن لطف حارس المقبرة إلى صديقه الشحاذ نيقولا. (١٢) في اليوم التالي، ذهب الشحاذ نيقولا إلى حارس المقبرة سائلاً صدقته. لكن الحارس رفض أن يعطي الشحاذ نيقولا أي شيء، بل نهزه وطرده. (١٣) في حالة غضب شديد، أحرق الشحاذ نيقولا بيت حارس المقبرة. (١٤) امتدت النار من البيت إلى الكنيسة المجاورة، وأحرقتها. (١٥) على الرغم من التحقيق الطويل حول الحريق، لم يستطع أحد إثبات سبب هذه الكارثة. (١٦) تم تشييد ناد مكان الكنيسة، وفي يوم الافتتاح أقيمت حفلة موسيقية شارك فيها عازف الكمان

الذي كان قد فقد معطفه قبل أربعة عشر عاما. (١٧) من بين الحاضرين كان ابن أحد الأوغاد الذين أسقطوا، قبل أربعة عشر عاما، قلنسوة عازف الكمان. (١٨) بعد انتهاء الحفلة، أخذ الجميع الحافلة الكهربائية نفسها. لكن في الحافلة الكهربائية الثانية كان سائقها الجابي نفسه الذي باع معطف عازف الكمان في سوق الأشياء المستعملة. (١٩) ها هم يقطعون المدينة ليلا: في الحافلة الأولى عازف الكمان وابن الوغد، وفي الثانية سائق الحافلة الجابي سابقاً. (٢٠) يقطعون المدينة جاهلين أن ثمة صلة بينهم. ولن يدركوها أبداً قبل موتهم.

### نشيدة

حدث لي شيء غريب اليوم، نسيت فجأة أي رقم يأتي الأول ٧ أو ٨. ذهبت إلى جيراني وسألته عن الأمر. فاندشت لدشتهم إذ قالو بأنهم لم يعودوا يتذكرون التتابع العددي. فإنهم تذكروا ١، ٢، ٣، ٤، ٥ و ٦، لكنهم نسوا أي رقم يأتي بعد ذلك.

فذهبنا جميعاً إلى محل تجاري واقع في تقاطع شارعي زنامسكي وباسيانا، فسألنا البائعة. ابتسمت لنا بفتور، أخرجت مدقة صغيرة جداً من فمها، وأخذت تخالج أنفها قليلاً، فقالت: "أعتقد أن ٧ تأتي بعد ٨ في حال أنت ٨ بعد ٧".

شكرنا البائعة وخرجنا بسرعة فرحين من المحل. لكن، بعد أن فكرنا بكلمات البائعة، أصابنا الوجود ثانية، ذلك لأن كلماتها خالية من أي معنى.

ما العمل؟ ذهبنا إلى حديقة صيفية وأخذنا نعدّ الأشجار. وما إن وصلنا ٦ حتى توقفنا ورحنا نتجادل. بعضنا يعتقد أن ٧ الأول والبعض الآخر ٨.

وهكذا، كان من الممكن أن نبقى نتجادل وقتاً طويلاً، لو لم يكسر، لحسن الحظ، فتى صغير فكيه عند سقوطه من مصطبة الحديقة. فقد صرفنا هذا عن نقاشنا. وذهب كل إلى بيته.

## في الحوار

أقول لك كما يمليه ضميري  
كيف يُصنع فكرنا  
كيف تنموا جذورُ مُحادثاتنا  
كيف تطير الكلمات من مُحادثٍ إلى آخر  
لهذا؛ عليك، لبرهة، ألا تقول أي شيء  
وَألا تفوّت أصغر شهاب  
فيكون لديك سبب لفكّ، كما يقال، عقدة الرقبة  
من أجل استدارات نحو مُحادثتنا الظرفاء  
المعروفين وغير المعروفين.  
بعد أن تحيّي ربّة البيت، عليك إهداؤها  
جلاميدَ ملء الكف  
أو شيئاً ثميناً مخبوءاً  
كدبّوس، فاكهة جنوبيّة نادرة، أو زورق  
للتنزه البحيري في يوم مشمس هادئ  
نادر في مناخنا الشمالي الشحيح.  
فالربيع، هنا، يأتي، أحياناً، متأخراً جداً  
بحيث كلبُ المنزل

ينام تحت غطاء،

كأي كائن بشري - رجل، أو امرأة، أو طفل -

ومع هذا يرتعش من البرد في شهر حزيران.

إن ترتيب تعاقب الحر والبرد مؤثر للأعصاب أحياناً.

في حين أن الطقس القمري، تارة غضٌ وطورا هرمٌ

أصفى بكثير من هذا الخليط الطقسى المكفهر.

كل عام يراقب العلماء مسارَ الأعاصير وتأثيراتها

دون أن يستطيعوا التنبؤ فيما إذا ستمطر مساءً أو لا.

أظن أن حتى الرسام بافيل فيلونوف له سلطة أكثر على الغيوم.

وإذا كانت لك رغبة نقض أقوالي، لتكن رغبتك.

أما بالنسبة إلى الاعتراضات التي في محلها، والقوية والذكية  
والحماسية والإلهية

فقد جهّزتُ الأدوات القادرة على دحض فكر المُحادين.

فكرتُ بكل شيء، أمعنتُ النظر فيه، تدبّرتُ أمره ونوعته

وها أنا أهدي ربة البيت

كعطية ناسك

طقم أدواتٍ مهمّة للنقاش

هاك، يا عزيزتي، هديتي

وناقشي قدر ما تشائين

## إغنافيا

ملاحظة: كان دانييل خارمس يعاني من السويداء؛ الشعور بالحزن والغم والاكتئاب. فسمى شعوره هذا إغنافيا. ولمقاومة إغنافيا كتب هذه القصيدة كتعويذة ضدها. وكلما تتابته إغنافيا، يقرأ هذه القصيدة.

نظرتُ طويلاً إلى الأشجار الخضراء

كان الهدوء يغمر روحي

ليس لدي أفكار منتظمة.

الشذرات نفسها، شظايا، رءوس أقلام.

أحياناً تندلع رغبةً دنيويةً

تارة تمتد يدي نحو كتاب مُسلٍّ

وطوراً أمسك بورقة

وفورها راح منامٌ حُلُوٌّ يطرقُ رأسي

أجلسُ في مُتْكَأٍ مُجَوِّفٍ قرب النافذة

أنظرُ إلى الساعة، أورث غليوناً

وفجأةً أقوم إلى الطاولة

أجلسُ على كرسي صلبٍ وألفُ سيجارةً صغيرة

أرى عنكبوتاً يركضُ على الحائط

أراقبه، لا أستطيع الكفَّ عن النظر إليه

مما يمنعني من أخذ قلبي.  
هذا العنكبوت... لازم أقتله!  
لكن أشعر بتنبؤ لم يعد لي معها عناء النهوض  
أنظرُ إلى نفسي الآن  
فارغة مسطحة ومُلمة  
ما من حياة كثيفة تنبُض  
كلُّ شيءٍ خاملٌ ولبيدٌ كالقش المبلل  
وحيث إنني ولجت داخل نفسي  
فأنا الآن أمامكم  
تنتظرون أن أروي لكم رحلتي  
وها أنا صامت لأنني لم أرَ أيَّ شيءٍ كثيف  
اتركوني وشأني، دعوني أنظر هدهو إلى خضرة الأشجار  
فلربما يملأ الهدوء روحي  
فلربما تستيقظ روحي  
وسأستيقظ أنا أيضًا، وحياةٌ كثيفةٌ  
ستنبُض فيّ.

## حلم

خَلَدَ كالوجين إلى النوم وحلم بأنه كان جالسا بين الأحرار، ومر شرطي من قرب الأحرار.

استيقظ كالوجين، حك شفتيه ثم عاد إلى النوم. حلم بأنه يمر أمام الأحرار وثمة شرطي جالس متخفيا هناك.

استيقظ كالوجين، أخذ جريدة ووضعها تحت رأسه حتى لا يبلى المخدة بما يسيل فمه من لعاب، ثم نام ثانية. فحلم مرة أخرى بأنه جالس في دغل وكان شرطي يمر بالأحرار.

استيقظ كالوجين، غيّر الجريدة وتمدد فنام ثانية. فحلم أيضا بأنه يمر من أمام الأحرار حيث كان شرطي جالسا.

استيقظ كالوجين وقرر ألا ينام ثانية. إلا أنه سرعان ما نام، وحلم بأنه جالس خلف الشرطي والأحرار تمر أمامهما.

صرخ كالوجين وأخذ يتقلب في فراشه، لكن هذه المرة لم تعد له قدرة على الاستيقاظ.

نام كالوجين أربعة أيام وليال على التوالي، وفي اليوم الخامس استيقظ نحيلا جدًا إلى حد أنه شدّ حذاءه إلى قدميه بقيطان حتى لا ينفلت الحذاء أثناء المشي.

في دكان الخباز حيث كان كالوجين يشتري دائما خبز الطحين، لم يتعرف عليه أحد فاحتالوا عليه بخبز مصنوع من الشعير.

وما إن رأت اللجنة الصحية، وهي تتفحص شقق البناية، كالوجين، حتى أعلنت بأنه في وضع غير صحي ولا خير فيه، لذا أمرت أصحاب البناية بأن يرموا كالوجين في القمامة مع القاذورات الأخرى.

وبالفعل تمّ طوي كالوجين طويتين وألقي به كأي قاذورة أخرى.

## رجلٌ خرجَ من منزله

رجلٌ خرجَ من منزله  
بيده كيسٌ وقضيبٌ معدني  
ومضى في طريقه  
في طريقه الطويل  
سيرًا على الأقدام

سار على وجهه  
كان يتطلع إلى الأمام  
دون أن يشرب أو ينام  
دون أن ينام أو يشرب  
دون أن يشرب أو ينام أو يأكل  
وفجر ذات يومٍ  
دخلَ في غابة مظلمة  
ومذ،  
منذ ذلك اليوم اختفى.  
لكن إن يحدث أن  
تروّه يومًا ما  
عندها فورًا،  
عندها على الفور،  
تعالوا وقولوا لنا.



## دوائر في الماء

طفًا صَفَرُ على سطح الماء

قلنا: إنه دائرة

شخصٌ، بلا شك

قد ألقى حجارةً.

هناك بالذات كان يتتزه بتكا بروخوروف

انظروا إثر جزمته المطوقة بالحديد.

لقد خلَقَ هذه الدائرة

أعطونا بسرعة

ورقا مقوى وأقلاما ملونة

فسنرسم عملَ "بتكا"

وسيكون لاسم بروخوروف صدى

كاسم بوشكين.

سنواتٌ فيما بعد

سيتذكر نسلنا:

"بروخروف هذا، قديماً،

كان، بلا شك،

فناناً شجاعاً"

وسيلقنون أطفالهم:  
"ألقوا، أيها الأطفال، أحجاراً في الماء  
فمن الحجارة تولد الدائرة  
الدائرة تولد من الفكر  
والفكر بتحريض من الدائرة  
يستجلب الصفر من العتمة إلى الضوء"

### فشل عرض مسرحي

يظهر ببيتراكوف غوربونوف على خشبة المسرح، يحاول أن يقول  
شيئاً لكنه يُصاب بالفواق. يحسّ بمرض، فيخرج.  
يدخل بريتكين.  
بريتكين: طلب مني سعادة بيتركوف غوربونوف تنفيذ....  
(يبدأ بالنقيض ويهرب)  
يدخل بعوضوف.  
بعوضوف: إيغور برتكين تــــ... (يتقيأ بعوضوف. ويهرب)  
يدخل سربوخوف  
سربوخوف: لكي لا تــــ... (يتقيأ ويهرب)  
تدخل كوروفا.  
كوروفا: سأكو... (تتقيأ وتهرب)  
تدخل طفلة صغيرة راكضة.  
الطفلة الصغيرة: طلب مني أبي أن أعلمكم جميعاً بأن العرض  
قد ألغي. الجميع مصابّ بالغثيان. (١٩٣٤)

ستارة.



بعوضوف: أين أنت، إنني لا أراك.

صوت بيترسن: وأين أنت؟ أنا أيضا لا أراك. ما هذه الكرات؟

بعوضوف: ما العمل؟ بيترسن، أسمعني؟

صوت بيترسن: أسمعك، لكن ماذا حدث؟ وما هذه الكرات؟

بعوضوف: هل يمكنك أن تتحرك؟

صوت بيترسن: بعوضوف، أترى الكرات؟

بعوضوف: أيّ كرات؟

صوت بيترسن: دعني، النجدة... بعوضوف!

(صمتٌ. وقف بعوضوف مبهوئاً، ثم أخذ الكتاب وفتحه.)

بعوضوف (يقرأ): "...ويفقد الإنسان تدريجياً شكله ويتحول إلى كرة..."

وبعد أن يتحول إلى كرة، يفقد كلَّ رغباته". (١٩٣٤)

ستارة

أربع لوحات تبين كيف أن فكرة جديدة تقحم شخصاً غير مهياً لها

الكاتب: أنا كاتب

قارئ: أنت، بالنسبة إلي، ليس إلا خ...ة. (\*)

(جمد الكاتب في مكانه، مضطرباً بهذه الفكرة الجديدة، ثم سقط ميتاً.

حملوه إلى الخارج.)

---

(\*) في الأصل الروسي كوماروف وهي نحت ساخر لكلمة Komar أي بعوضة...

٢

الرسام: أنا رسام  
عامل: أنت، بالنسبة إلي، ليس إلا خ...ة  
(شحب وجه الرسام كقطعة قماش، وكورقة عشب تمايل ومات فجأة.  
حملوه إلى الخارج)

٣

المؤلف الموسيقي: أنا مؤلف موسيقي  
فانيا روبليوف: أنت، بالنسبة إلي، ليس إلا خ...ة!  
(تنفس المؤلف الموسيقي بصعوبة ووقع كبقرة على الأرض.)

٤

خبير كيماوي: أنا خبير كيماوي  
عالم فيزياء: أنت، بالنسبة إلي، ليس إلا خ....ة  
الخبير الكيماوي، من دون أن ينبس بكلمة واحدة، سقط على الأرض.  
(١٣ نيسان ١٩٣٣)

ستارة.

\* في المسودة الأولى كانت الكلمة مكتوبة كاملة (govno)"خربة"، لكن عندما أعاد  
كتابتها في دفتر تحت عنوان "حوادث"، كتب الحرف الأول والحرف الثاني ووصع شارطة  
على الحرفين الثاني والثالث. وربما هذا بسبب خجله من زوجته لأن "حوادث" مهدي إليها.

## (١٧): ألكسندر فيدينسكي: انعدام المعنى في ثوبه الفلسفي

ألكسندر فيدينسكي، الذي يمثّل الجانب الأكثر جذرية في "أوبيريو" بحيث منحه خارمس في حلقاتهم المغلقة رتبة "المرجعية في مجال انعدام المعنى"، ولد عام ١٩٠٤ في سان بطسبورغ، من عائلة مثقفة، فأبوه كان خبيراً بالاقتصاد وأمه كانت واحدة من الفيزيائيين المشهورين آنذاك. كتب قصائد وهو في السن الخامسة عشرة، وأرسلها إلى الشاعر الروسي الكبير ألكسندر بلوك. تم اعتقال فيدينسكي عدة مرات، إذ كانت السلطات الستالينية تعتبره "شخصاً مشكوكاً في نيّاته". واعتباراً من منتصف الثلاثينيات، استقر في خاركوف مع زوجته الثالثة، يلعب القمار، مكرساً ساعات الليل للشعر لكن بروحية متعجّلة. وكان أحياناً يترك ما كتبه على أوراق لدى هذا وذلك. ويقال إنه ترك حزمة قصائد لدى زوجته، على أنها سرعان ما أحرقتها، ذلك لأنّ الاحتفاظ بمخطوطات شخص متهم من قبل السلطة بنشاط مضاد للثورة، كان، آنذاك، يشكل مجازفة جد خطيرة عقابها السّجن أو الإعدام. وهكذا ضاعت معظم أشعاره، وروايته الوحيدة "أيها القتل، كم أنتم بلداء". فلم يبق من تراثه سوى ٣٠٠ صفحة، معظمها عثر عليه في حقيبة خارمس الذي احتفظ بها ياكوف دروسكين. توفي فيدينسكي عام ١٩٤١ وهو في قطار متوجه إلى منفى سيبيريا، إمّا بمرض الزحار، أو كما أوضح بعض الشهود، نتيجة رصاصة أطلقها جندي عليه.

كان ألكسندر فيدينسكي مأخوذاً بفكرة "الكتابة المناضلة ضد المعنى". وكان مطلعاً على تراث المستقبلية الروسية ومعاركها مع المعنى. إلا أن فيدينسكي نقل ثورة المستقبلين من التلاعب اللفظي والصوتي للكلمات، إلى التلاعب في حقلها الدلالي، واستطاع كل كلمة بعلامة استفهام: ماذا تعني. وكل هذا عبر أوزان حرة بسيطة، كما يؤكد دارسوه، يلجأ إليها دائماً ليحافظ على نفسه الشعري المتدفق فتسرح الكلمات متخلصة مما لصق بها من معانٍ دارجة. فشعره يقوم على مسائلة مستمرة للغة وقدرتها على التحرر من سجنها الخاص بها: المعنى. وها هنا الفارق بين الشعر المستقبلي الروسي المنادي بأن الكلمة لها معناها الخاص بها لا علاقة بالمعنى الذي يُعطى لها من الخارج، وبين مجموعة "أوبيريو" التي تريد أن تجد معنى في مُعْدم المعنى.

أضف إلى ذلك كله أن "التواصل ما وراء المنطق الذي كان شعره يسعى إليه هو فعل مشاركة (بالمعنى المسيحي للكلمة)"، كما كتب توماس أيبستين في دراسته عن شعر فيدينسكي، "لهذا السبب علينا أن نميز على نحو جذري بين تشويه فيدينسكي للغة الشعرية وبين الممارسة المستقبلية: فتشويه فيدينسكي مستوحى دينياً وموجه نحو التواصل، أما لدى المستقبلية فهو مستوحى لغوياً وموجه نحو التعبير. كما أن المستقبلين كانوا، بشكل أو آخر، ينشدون تجاوز المعنى، بينما فيدينسكي احتفل بانعدام المعنى وخلوه واستخدمه ليدل بنوع من البكم، والامتناع الشعري، على معنى متعال يعزز وينفي في أن فهمنا البشري. وفي الوقت نفسه، فإن هدفه، على عكس الرمزيين، ليس لخلق جنة جمالية أو لاقتراح أو بناء جسر نحو عالم آخر. إن شعر فيدينسكي هو جماليات الجمالية الشهيدة، واللامغزى؛ جماليات هزيمة الشعر الخاضع لخدمة الحقيقة. وقد يكون مطلع حواريته الشعرية "زوال البحر"، مثلاً، لما يأخذ به مفهومه الشعري من أفكار فلسفية:

والبحر أيضًا لا يعني شيئًا  
والبحر أيضًا صفرٌ دائري  
سدى أن يقفز إنسانٌ  
في القاع هروبًا من الخنجر والبارود  
فالأسماك أيضًا تمضي في البحر  
آلات كمان تعزف كلابٌ تركض  
نومَ العَمَّاتِ ينامُ نباتُ البحر  
تتفَقَّزُ مثل البراغيث الزوارق  
البحر قليلُ المعنى  
مهجورٌ وكالح  
عينُ الأرقام يطيع  
يا بحرُ لعلك نافذة؟  
يا بحرُ لعلك وحيدٌ؟

ومع أن فيدينسكي ينظر إلى الكلمات كـ"رُسُل الزمن؛ الزمن الآتي  
قربنا، التي توقظنا كما توقظ أشعة الصَّبَاحِ الراقدين من نومهم"، فإنه غالبًا  
ما يشعر بالكآبة لأنه:

"لا يرى فيما تم كتابته على الأوراق  
الكلمات السرية التي تسمى نفسها صدفة



التي تسمى نفسها أبدية،

التي تسمى نفسها صورَ التأصيل".

ثم إن لفيدنسكي طريقةً معقّدة في كتابة الشعر تختلف كلياً عن أسلوب خارمس، فهو غالباً ما يناقض مضمون بيت بمضمون بيت آخر. وكأنه في نفي متواصل لما يقال. وأحياناً بتراكيب مُفكّكة، تفكك الواقع، ومشطاة تشطّي الفكر نفسه إزاء المسائل الكبرى: مفهوم الزمن مثلاً، الذي كان محور كتاباته، وكان غالباً ما يشكك فيه إلى حد أنه طالب بنزع عقارب الساعة التي لا تعني حركتها أي شيء. فهو يتساءل لماذا الأفعال كـ"فعل"، "أكل"، "شرب"، "نام"، "مات"، مربوطة دائماً بالزمن، بينما الأسماء كـ"الغابة"، "البيت"، "الموت"، متحرّرة من فكرة الزمن. وثمة مسحة روحانية إلحادية في شعره الذي يدور على لغزين بشريين أساسيين: الموت والإله.

وقد كتب في "الدفتر الرمادي" أنه قام "بنقد شعري للعقل"، مغيراً وجهة نقد العقل من نقد مجرد إلى نقد شعري أي الكشف عن حدود الإدراك في مجال اللغة. ويصف الفيلسوف ياكوف دروسكين شعرية فيدينسكي بأنها "الإبستمولوجيا شعرياً"، مضيفاً أن فيدينسكي لم يرد "أن يقوم الشعر بمعجزة، وإنما أن يكون هو معجزة". ويتابع دروسكين موضحاً: "لقد كتب فيدينسكي: "على المرء ألا يتكلم عن القصائد كجميلة وليست جميلة، وإنما كحقيقية أو كزائفة"، والغريب أن هذا عين ما سيصرح به، بعد عشرين عاماً، الموسيقار النمساوي شوينبرغ، الذي لم يسمع أبداً بفيدنسكي، ناهيك أن كتابات فيدينسكي نفسها والذكريات عنه لم تنتشر إلا في ثمانينيات القرن العشرين. قال شوينبرغ: "عندما تزدهر الفنون فإنها تُقيّم وفق معيار الحقيقي أو الزائف، وعندما تكون في انحطاط فإنها تُقيّم كجميلة أو ليست جميلة!"

مختارات من أشعاره  
الضيف الراكب حصاناً

حصان الشُّهوب،  
يركض متعباً،  
تتقطر من شفثيه الرغوة.  
أيها الضيف الليلي،  
لم تعد موجوداً،  
إِخْتَفَيْتَ فجأةً أثناء الركض.  
كان مساءً.  
لا أتذكر بدقة،  
كُلُّ شيءٍ كان أسودَ ومهيأً.  
كنتُ قد نسيْتُ  
وجودَ  
الكلماتِ، البهائمِ، الماءِ، والنجوم.  
كان المساءُ بعيداً،  
على بعد كيلومتراتٍ مني.  
ضجيجُ وقعِ حوافرِ تناهى إلى مسامعي،  
لَمْ أفهم هذه الوشوشة،

فقلتُ في نفسي - إنها تجربةٌ  
تحويل شيءٍ فولاذي إلى كلمةٍ،  
إشاعةٍ، حلمٍ، شقاءٍ، قطرةٍ نورٍ.  
الباب مفتوحٌ،  
الضيفُ دخل.  
الآلم نفذَ  
من عظامي.  
يميل نحوي  
إنسانُ الإنسان،  
ينظرُ في كصدي،  
له وسامٌ على الظهر.  
بيده المقلوبة  
يريني - على سطح النهر،  
سمكةٌ تركض في الضباب،  
معكوسةٌ كما في لوحٍ زجاجي.  
سمعتُ - البابَ وخزانةَ الحائط  
قالا بوضوح:  
الحصانُ يُحمم.  
كنت جالساً، ذهبتُ

على الطاولة، كنبته  
كمفهوم جامد.  
كزغب  
أو كخُنْفَاء  
إلى تجمّع عالمي؛ تجمّع  
الحشرات والعلوم،  
الجبّال والغابة،  
الصخور والشياطين،  
العصافير والليل،  
الكلمات والنهار.  
أيها الضيف، أنا فِرْحٌ  
وسعيدٌ جدًّا  
بأنّي رأيت رُبوع الحصان.  
كان الحصانُ أملس  
بلا ألغاز،  
بسيطًا ورائقًا كجدول.  
حرّك عرقه  
المُتلَهَف،  
قال -

أحبُّ أن أتناول قليلا من حساء الكرنب.

أنا رئيس الاجتماع،

جئت إلى التجمع.

علّمني، أيها الرب.

أجاب الربُّ: حسنا.

التفت الحصانُ جانبا،

نظرتُ في راحته

لا شيء فيه يبعث على الخوف.

قلت في نفسي،

ارتكبتُ خطيئة،

لذا حرمني الربُّ

من الإرادة، من الجسد ومن العقل.

نهارُ أمسٍ وجدني.

في الماء الساخن

كان الشتاء،

في الجدول

كان السجن،

في الزهرة

كانت تتجمع الأمراض،

في الخُنْفَساء

كان نقاش عقيم.

لم أرَ أيَّ معنى في أيِّ مكان:

ربّاه، لعلك غائب؟

يا للمصيبة.

كلا، رأيتُ كلَّ شيءٍ دُفْعَةً واحدة

التقطتُ وعاءَ النهارِ الصامت،

قلتُ جملةً غريبة

— تهوى المعجزة تدفئة كعبيها

فطلع النور،

الكلمات ظهرت،

العالم تصاغر،

النسور هدأت.

أصبح الإنسانُ شيطاناً

وبعد ساعة

وبأعجوبة

اختفى.

كنتُ قد نسيْتُ الوجود،

فتأملتُ

المسافة

من جديد.

## حوار الساعات

السَّاعة الأولى تقول للثانية:

أنا ناسِك.

السَّاعة الثانية تقول للثالثة:

أنا هاويّة.

السَّاعة الثالثة تقول للرابعة:

هيئي النهار.

السَّاعة الرابعة تقول للخامسة:

النَّجوم تتسارع.

السَّاعة الخامسة تقول للسادسة،

لقد تأخرنا.

السَّاعة السادسة تقول للسابعة:

الحيوانات ساعاتٌ أيضًا

السَّاعة السَّابعة تقول للثامنة:

أنت والخميلة أصدقاء.  
السّاعة الثامنة تقول للتاسعة:  
الشّوط يبدأ.  
السّاعة التاسعة تقول للعاشرة:  
نحن عظام الزمن.  
السّاعة العاشرة تقول للحادية عشرة:  
ربّما نحن سُعاة.  
السّاعة الحادية عشرة تقول للثانية عشرة:  
فلتبتصر الطرق.  
السّاعة الثانية عشرة تقول للأولى:  
سألحق بك في ركضنا اللانهائي.  
السّاعة الأولى تقول للثانية:  
اشربي الترياق البشري، يا صديقتي.  
السّاعة الثانية تقول للثالثة:  
في أيّ نقطة يمكننا أن نلتقي؟  
السّاعة الثالثة تقول للرابعة:  
انحني لكِ كما انحني أمام ميّت.  
الرابعة تقول للخامسة:  
نحن كنوز الأرض المحاطة بالظلمات.



السّاعة الخامسة تقول للسّادسة:

أَتَعْبَدُ لِلْعَالَمِ الْمُقْفَرِ.

السّاعة السّادسة تقول للسّابعة:

حان العشاء، هيا إلى البيت.

السّاعة السّابعة تقول للثامنة:

كان بوّدي أن أعدّ على نحو آخر.

السّاعة الثامنة تقول للتاسعة:

أنتِ أيضا كالنبي إدريس رُفِعَتْ مَكَانًا عَلِيًّا.

السّاعة التاسعة تقول للعاشرة:

أنتِ تشبهين ملاكًا مداره النار.

السّاعة العاشرة تقول للحادية عشرة:

ها أنتِ فجأة نسيبتِ أن تتحركي.

السّاعة الحادية عشرة تقول للثانية عشرة:

وإلى اليوم يصعب على العقل إدراكنا.

**الثلوج تتمدّد**

الثلوج تتمدّد

الأرض تطير

النجوم تشقلب  
الليل يحلُّ ظلامًا  
الليل يجلس على سجادة السماء  
أهذا ليلٌ؟ روحٌ شريرة؟  
مثل يد فولاذية ثقيلة  
ينام النهر الطائش  
غير واع إلى أن  
القمر في كل مكان  
الحيوانات تصرّ أنيابها  
في أقفاص سوداء مذهبة  
الحيوانات تضرب رؤوسها  
الحيوانات جوارح القديسين  
العالم يحوم حول الكون  
قرب نجوم ساخنة بيضاء  
يندفع كعصفور  
يبحث عن عشٍ عن سقيفٍ  
وما من حفرة وما من عش  
سوى الكون وحده  
ربها من النادر أن يمضي

الزمن فقيراً كالليل  
أو أن تموت فتاة طريحة الفراش  
فتأتي العائلة أفواجا  
وتصرخ واحسرتها  
في بيوت فولاذية  
وتولول عالياً  
لقد ماتت ودفنت  
صعدت حاملةً إلى الجنة  
أشفق عليها يا إله  
على شفير الهاوية أيتها الإله  
لكن الإله قال لتلعب  
فدخلت الجنة  
حيث تدوم شزراً أو انحرافاً  
الأرقام والمنازل والبحار  
اكتشاف ما لا يوجد  
ها هو الإله قد وُلِّه في القفص  
لا عين له ولا ساق ولا ذراع  
تري الفتاة وهي تبكي  
كلّ هذا في الجنة

ترى مختلف النّسور  
تخرج من السّديم  
وتطير مغتمة  
تتلاّأ بصمت  
تقول الفتاة مقطبة الجبين  
كم هو كئيب كلّ شيء هنا  
يندهش الإله بهدوء  
ويسأل الميّتة  
ما الكئيب أيتها الفتاة؟  
الوجود، أيها الإله، كئيب  
عن ماذا تتحدثين يا فتاة  
لماذا تقولين بأنك تفهمين أنّها الظهيرة  
إنك تحتضنين المتعّ وباريس  
تخلقين على صوت الموسيقى  
تلمعين كتمثال  
وفي هذه اللحظة صرخت الغابة  
في يأسٍ نهائي  
بين أعشاب الأرض الضارة  
ترى شريطاً متعرّجاً

إنّه خط الأعمدة  
كان "لينا" المصير  
في السماء حيث يوجد عصا هرمس  
الذي دار كُبلبل  
دبّ ذو جلد كثير الزغب  
يتدفأ الجنب في الأجمة  
حواليه مشى الناس  
حاملين سمكًا في طبق  
حاملين لأيديهم  
عشرة أصابع على سلّم  
وفي هذا الوقت  
الفتاة الراقدة  
نهضت من بين الموتى ونُست  
تثاءبت منبَعثة  
وقالت لقد نمتُ يا إخواني  
دعونا نرى بوضوح  
النوم أسوأ من المعكرونة  
مما يضحك الغربان  
لم أكن ميتة قط

كنتُ نائمةً مضاءةً  
تثاءبتُ زاعقةً  
فأرعبت المرقد  
إنه نوم سُباتي  
أخذني وأنا بين طنجتين  
من الأفضل أن نتسلى الآن  
لنركض لمشاهدة فيلم  
فراحت تركزض كمثّل حمارة  
مليبةً كلّ رغباتها  
ها هي السماوات تسطع  
أهو الليل أهي الروح الشريرة؟  
دعوة إليّ للتفكير

سنفكر ذات يوم رائق  
جالسين على حَجَرَةٍ، على جذلٍ  
ينمو الجوار أزهارًا،  
نجومًا، بشرًا، ومساكنَ  
يتساقط الماء شاقوليًا، سريعًا  
من جبال شاذغة شديدة الانحدار  
ونحن، جالسين، نرنو لكلّ هذا.

في كل مكان يشعّ النهار  
تحتنا الحجرة؛ الجذل.  
وفي الجوار ترتجف طيور  
وفتيات زرقاوات يتنّرن  
لكن، حولنا، أين هو إذن  
أين هو الرعد الغائب؟  
متأملين جزءاً من النهر  
سنقول نقضاً للحجر  
إلى أين تمضي يا ليل

هذا اليوم، في هذه الساعة  
أيها الفن مالذي تحسه  
هناك، من دوننا  
يا دولة أين تتواجدين؟  
في الغابة ذئاب وعقارب  
الأفكار فوق في السماء  
اقترّب أيها الرب واسأل الذئب  
يا ذئب، أبعيد الصّباح عن المساء؟  
أسيقطع النهر مسافة طويلة

من كلمة "بالتأكيد" إلى كلمة "زهرة"؟  
سيجيب الذئب على أسئلة الرب:  
فما ثم إلا طريق متلاشية  
أنت، أنا أو هو لن نتقدم سوى شعرة  
من دون حتى أن يكون لنا وقت لمراقبة هذه الهنيهة  
و، يا رب، السمكة والسماء انظروا  
هذا الجزء اختفى  
ربما إلى الأبد من العالم.  
قلنا نعم، هذا واضح  
الساعة الأخيرة لا نراها  
فكرنا كم نحن وحيدون  
إنه لشيء ضئيل ما يحيط به  
نظرنا في لحظة  
ولا يمر بسمعنا  
سوى جرس واحد  
وعقلنا لا يستوعب  
سوى نزر من المعرفة.  
قلنا نعم، هذا واضح  
وكل هذا يثير الشجن



ثم طرنا  
أما أنا فطرت كنتّار أخضر  
متخيلاً أني أطير  
العابرُ جال في خاطره: إنه مجنون،  
أشبه بيومة على نحو إلهي.  
أيها العابر اترك كآبتك البليدة  
انظر الفتيات الزرقاوات اللواتي يتنزهن  
الكلاب التي تركض كملائكة، بشطارة  
وكلّ هذا يبدو لك كالحلّ وبلا أهمية؟  
المتعذّر شرّحه يُبهِجنا  
واللامفهومُ صديقٌ لنا  
نرى الغابة تمشي بالقلوب  
والأمس يقف حول اليوم.  
النجمة تغيّر حجمها  
العالم يشيخ، الأيل يشيخ  
وقد حدث أننا، قديماً  
في حوض البحر المالح  
حيث الموج كان يصرّ،  
رصدنا سمكةً فخورة:

السَّمكة طافت كالزيت

على سطح الماء،

فَهِمْنَا - أَنْ الحياة انطفأت في كل مكان

من الأسماك، وَحَتَّى الرَّبَّ وَالنَّجْمَةَ.

إحساسٌ بالهدوء

بيده يداعبنا جميعًا.

لكن عند رؤية جسد الموسيقى

تردّد الدمعُ في عيونكم.

عندها يقول العابر:

ألا يجتاحكم الحزنُ؟

نعم الكوكبُ السحري والموسيقي

ما إن انطفأ حتى كان رثّ المظهر.

كان بدء الليل المتحكم

فبكينا مدى الحياة.

من "الدفتَر الرمادي"

فيما مضى، مشيتُ مُسَمِّمًا منحدرَ الطريق

ومشى الزمنُ إلى جانبي.

صغار العصافير غنت في الأجمة.

في أماكن شتّى، تغور العشبُ.

كساحة قتال، نهَضَ بحرٌ جبارٌ على بُعدٍ.  
لا غنى عن القول إنه كان من الصعب عليّ التنفس.  
فكّرت لماذا أفعال النحو وحدها  
أخضعت للساعة، للدقيقة، للسنة،  
بينما البيت، الغابة، والسماء  
كمغول من نوع ما  
تحررت دُفعةً واحدةً من الزمن.  
فكّرتُ في هذا وفهمتُ.  
وجميعنا يعلمُ  
أنّ العمل يُصبح الصين في حالة أرق  
إنّ الأعمال أجسامٌ فقدت الحياة، كجثث القتلى تتمدد.  
ونحن الآن نتوجها بأكليل من الزهور.  
حركتها كذبةٌ وكثافتها غشٌّ،  
وضبابٌ ميتٌ يلتهمها.  
الأشياء كما الأطفال النائمين في المهد.  
كما النجوم التي بالكاد تتحرك في السماء.  
كما الأزهار الوُسنى التي تنمو بلا صوت.  
الأشياء كالموسيقى، تقف ساكنةً.  
توقفتُ هنا، فكّرتُ.

ذهني لا يستطيع الإحاطة بهجمة هذا البلاء الجديد.  
فرأيتُ بيتًا، كالشتاء، يغوص.  
ورأيتُ السنونو يرمز إلى حديقة  
حيث لظلال الأشجار حفيفُ الأغصان،  
وكظلال العقل هي أغصان الأشجار.  
سمعت جريان الموسيقى الرتيب،  
حاولت الإمساك بقارب من الكلمات.  
جرّبتُ الكلمة في البرد وفي النار،  
لكن الساعات تغطى رصًا.  
السَّم يتسّيد داخلي  
تسلّط كحلم خاو.  
كان هذا في سالف الزمان.

#### ١ - الزمن والموت

أكثر من مرة شعرتُ وفهمتُ، ولم أفهم الموت. هنا ثلاث حالات تركت في انطبعا ثابتًا:

١ - كنت أشم رائحة الأثير في الحمام. وفجأة كلُّ شيء تغير. مكان الباب، حيث كان المخرج، ارتفع حائطٌ رابعٌ معلقٌ عليه جسدٌ أُمي. تذكرت بأن هذا كان بالضبط موتي الذي تمّ التنبؤ به. لا أحد تنبأ أبدًا بموتي. المعجزة ممكنة لحظة الموت. من الممكن، لأن الموت هو توقف الزمن.

٢- في السجن رأيتُ حلمًا، فناء صغيرا، ميدانًا، وفصيلة من الجنود، شخصًا ما سيُعدم، زنجيًا، على ما يبدو. أخذت أعاني خوفًا كبيرًا، رعبًا ويأسًا. فهربت. وعندما كنت اركض طوال الطريق أدركت بأن ما من مكان ألجأ إليه. لأن الزمن كان يركض معي بينما يقف مع المُدان. وإذا تمثّلنا مجال الزمن، فهو أشبه بكرسي كبير واحد سيجلس عليه كلانا، في الوقت نفسه، المدان وأنا. فيما بعد سأنهض وأتابع طريقي، أما هو فلا. مع أننا كنا جالسين على الكرسي ذاته.

٣- حلم آخر. كنت أمشي مع أبي، لا أدري إذا هو قال لي، أو أنا أدركت بنفسي: اليوم، خلال ساعة ونصف سيتم شنقي. فهمت. أحسستُ بتوقّف، وشيء ما سيحدث فعلا في نهاية الأمر. وإن ما حدث فعلا، هو الموت. أي شيء آخر هو ليس ما حدث. بل ليس حتى ما يحدث. إنه سرّة، ظل غصن، إنه تزلّج على السطح.

## ٢- أشياء بسيطة

لنفكر بأشياء بسيطة. شخص ما يقول: غدا، اليوم، مساء، الخميس، الشهر، السنة، خلال الأسبوع. نحن نعدّ الساعات في النهار. نشير إلى تراكمها. قبلًا، رأينا مرور نصف يوم فقط؛ والآن لاحظنا الحركة ضمن اليوم كله. لكن عندما يأتي اليوم التالي، نبدأ بعدّ الساعات من جديد. إننا، بكل صراحة، نضيف واحدا إلى عدد الأيام. لكن ٣٠ أو ٣١ يوما يمر. والكم يتحول إلى نوعيّة، ويتوقّف عن النمو. اسم الشهر يتغيّر. لكن عندما يتعلّق الأمر بالسنوات، فإننا نتصرف بوعي أكثر. على أن زيادة الزمن تختلف عن أية إضافة أخرى. لا يمكننا مقارنة ٣ أشهر مضت بثلاث أشجار نبتت حديثًا. الأشجار حاضرة ومعتمة بعض الشيء بسبب أغصانها. لكن لا يمكننا أن

نقول، بيقين، الشيء نفسه عن الأشهر. أسماء الدقائق، الشواني، الساعات، الأيام، الأسابيع، الأشهر، تلهينا حتى عن فهمنا المسطح للزمن. كل هذه التسميات مشابهة إما للأشياء، وإما للمفاهيم ولمجال الحسابات. لذلك، أسبوع مضى ها هو يتمدد أمامنا كغزال مذبوح. ولكن الأمر هكذا، لو ساعد الزمن في عد المجال، لو كان يطبخ الكتب. لو كان الزمن انعكاساً مرئياً للأشياء. في الحقيقة الأشياء انعكاس مرئى ضعيف للزمن. ليس هناك أشياء. لا أحد يمنعك من أخذها إذا وجدتھا. لو كان بإمكاننا محو الأوراق من وجه الساعة، ونسيان التسميات الزائفة، لربما عندها سيرغب الزمن في أن يرينا جذعه الفعلي، ويحضر بيهائه الكامل. دع الفأر يركض على الصخرة. عد فقط خطواته. انسَ كلمة كلّ، انسَ كلمة خطوة. عندها ستشبه كل خطوة من خطواته حركةً جديدة. وبما أنه لم تعد لك القدرة - وهذا شيء طبيعي - على تحسس سلسلة حركات كشيء كلي، ما سميت بشكل خاطئ الخطوة (فقد خلطت بين الحركة والزمن والمكان، ووضعت واحداً فوق الآخر على نحو غير مبرر)، فإن الحركة ستشطر وتبلغ تقريبا الصفر. وها هو اللمعان يبدأ. والفأر يأخذ باللمعان. انظر حولك: العالم كله يلمع كالفأر.

### ٣ - الأفعال

الأفعال كما نفهمها لها وجود مستقل. إنها أشبه بسيف وبنادق نضدت معا. عندما نذهب إلى مكان ما، نأخذ معنا فعل "ذهب". الأفعال عندنا ثلاثية. فهي تملك الزمن - الماضي، الحاضر، والمستقبل. إنها متحركة. تتدفق. تشبه شيئاً له وجود حقيقي. وفي الوقت ذاته، ليس هناك عمل واحد له ثقل باستثناء القتل والانتحار والشنق، والتسمم. لاحظت أنه من الممكن أن تسمى الساعة الأخيرة أو الساعتين قبل الموت، ساعة. إنها الشيء بكامله، شيء

توقف، يمكن لمسه، أشبه بفضاء، عالم، غرفة أو حديقة، قد تحرروا من الزمن. أنتم، سواء كنتم منتحرين أو مقتولين، هل لديكم ثانية كهذه، وليست ساعة؟ نعم، ثانية أو اثنتان، أو ثلاث إذا رغبتن، لكن ليست ساعة، يقولون. وهل كانت كثيفة وغير قابلة للتغيير؟ نعم، نعم!

تمضي الأفعال أيامها كلها نصب أعيننا. في الفن الموضوع والإجراء يختفيان. في قصائدي الإجراءات غير منطقية وليست ضرورية، لا يمكن تسميتها بإجراءات. فنحن نقول عن شخص تعود أن يضع قبعته ويخرج إلى الشارع، "خرج إلى الشارع". هذا لا معنى له. فكلمة "خرج" هي كلمة غير مفهومة. من الآن فصاعدا: وضع قبعته وبدأ الضوء يطلع، السماء (زرقاء) طارت كالنسر.

الأحداث لا تتطابق مع الزمن. الزمن أكل الأحداث. لم يبقَ منها حتى العظام.

#### ٤ - الأشياء الملموسة

عندنا، ليس للمنزل زمن. وليس للغابة زمن أيضا. ربما شعر الإنسان غريزيا للحظة هشاشة الغلاف المادي للشيء الملموس، فلم يعطه حتى الحاضر، هذا الزمن الحاضر الذي نعرف منذ وقت طويل بأن لا وجود له. يتضح أنه ليس هناك بيوت وسماوات وغابات بقدر ما ليس ثمة حاضر.

عندما عاش شخص ما في ظفره، انتابه الحزن، فأخذ يبكي ويئن. على أنه لاحظ مرة بأنه ليس ثمة أمس ولا غد، وأن كل ما هناك هو اليوم فقط. وبعد أن عاش اليوم، قال لنفسه: هناك ما يمكن الحديث عنه. هذا اليوم. لا أملكه، مثلما لا يملكه هذا الذي يعيش في رأسه، ولا هذا الذي يعدو كالمجنون، الذي يشرب ويأكل، الذي يبحر على صندوق، الذي ينام على قبر صديقه. لدينا أمور مشابهة. لدينا ما يمكن الحديث عنه.

وهكذا راح يستطلع جواره الهادي، فترأى له الإله على جدران وعاء الزمن.

## ٥ - الحيوانات

فجرٌ رديء يبرز. الغابة تصحو. وفي الغابة، وعلى الشجرة، فوق غصن، يستيقظ طائر، يبدأ بالصداح حول نجوم رآها في أحلامه، ويضرب بمنقاره رعوس فراخه الصغار الفضية. الأسد، والذئب وفأر الخيل، يلحسون، ناعسين وساخطين، صغارهم الفضية. الغابة تذكرنا بخزانة مملوءة بالملاعق والشوكات الفضية. أو، ربما، ربما، ننظر، فنرى نهرا يتدفق، أزرق بسبب عناده. في هذا النهر تلعب الأسماك لعبة الدوائر مع صغارها. ينظرون الماء المشع، بعيونهم الإلهية، ويلتقطون ديداناً غير مبالية. يا ترى من يتربص بهم، الليل أم النهار؟ حشرة صغيرة تفكر بالسعادة. خنفس البحر يمتعض. الحيوانات لا تشرب الكحول. البهائم تشعر بالضجر من دون مواد مخدرة. تترك نفسها عرضة للتهتك الحيواني. أيتها الحيوانات؛ الزمن يجلس فوقكم. الزمن يفكر بكم، كما يفعل الله.

أيتها الحيوانات، إنكم نواقيس. الذئب وجهه الرنان يتأمل غابته. الأشجار تقف واثقة كفترات، كصقيع عذب. لكن سنترك الغابة في سلام، فلن نفهم أي شيء في الغابة. الطبيعة تذبل كما الليل. لنذهب إلى النوم. فإننا نشعر بكآبة شديدة.

## ٦ - النقاط والساعة السابعة

عندما نتمدد لننام، نقول، نكتب، نعتقد بأن يوما مضى. وفي اليوم التالي لا نفكر أبداً باليوم الذي مر، لكن قبل النوم، نعتقد بأن هذا اليوم لم يمض بعد، وكأنه لا يزال، كما لو كان طريقاً طويلاً مشيناً فيه، وما إن وصلنا نهايته حتى شعرنا بالتعب. ولكن، إذا كان لدينا الرغبة، لأمكننا أن نعود إلى الوراء. فكل تقسيمنا للزمن، كل فننا، يعامل الزمن على نحو وكأن



الأمر غير مهم عندما مضى، يمضي وسيمضي. شعرت وللمرة الأولى بأني لم أفهم الزمن في السجن. ذلك أني اعتبرت دائماً أن "خمسـة أيام" هي الشيء نفسه قبل خمسـة أيام، أشبه بغرفة تقف في وسطها بينما ثمة كلب ينظر إلى نافذتك. أردت أن تستدير، فرأيت باباً، كلا، نافذة، لكن إذا كان في غرفة ما ثمة أربعة حيطان ملساء، فإن الأكثر ما سترى على أحد هذه الحيطان هو الموت. لقد فكرت باختبار الزمن في السجن. أردت أن أقترح، بل اقترحت على سجين في الزنزانة المجاورة، أن يحاول إعادة إنتاج اليوم السابق كما هو بالضبط، وفي السجن كل شيء يساعد على ذلك، فليس هناك من أحداث. لكن كان هناك الزمن. وتلقيت عقابي في الزمن أيضاً. النقاط تطير في العالم، إنها نقاط الزمن. تحط على الأغصان، تهبط على الجباه، وتجعل الخنفس سعيداً. الشخص الذي يموت في الثمانين، والذي يموت في العاشرة، كل واحد منهما لديه ثمانية موت واحدة فقط. وما من زيادة عن ذلك. فراشات يوم واحد بالنسبة إلينا كلابٍ عمرها مئة سنة. الفرق الوحيد هو أن الذي عمره ثمانون ليس له مستقبل، بينما الذي عمره ١٠ له مستقبل. ولكن حتى هذا ليس صحيحاً، لأن المستقبل يتشظى. إذ ما إن تضاف الثانية الجديدة حتى تتلاشى القديمة. يمكننا إيضاح ذلك على النحو التالي:

.....  
 .....

فقط الأصفار يجب ألا تشطب، لكن أن تمحي. كلاهما له، للحظة، مستقبل ثوان. الواحد كالآخر (هذا الذي في العاشرة وذلك الذي في الثمانين) لهما أو ليس لهما مستقبل، لا يستطيعان رؤيته، إذا كانا في حالة موت. فالتقويم مصنوع بنحو لا يجعلنا نحس بجدة كل ثانية. في السجن، جدة كل ثانية، وفي الوقت نفسه، انعدام شأن كل ثانية، كانت واضحة بالنسبة إلي.

اليوم لا أستطيع أن أدرك ما الذي سيتغير لو أطلق سراحى يومين قبل أو بعد. كما أننا لا نفهم ماذا يعني مبكرا أو في وقت لاحق، فإن كل شيء يصبح غير واضح. ومع هذا تصيح الديوك كل ليلة. لكن الذكرى شيء لا يعتمد عليه، الشهود يختلط عليهم الأمر ويرتكبون أخطاء. ففي ليلة واحدة، لا يمكن أن يكون هناك مرتان الساعة الثالثة صباحا. هؤلاء الذين قُتلوا- المتمدنون الآن هنا- هل قُتلوا منذ دقيقة وسيقتلون بعد غد؟ المخيلة لا تعتمد عليها. يجب كل ساعة، إن ليس كل دقيقة، أن تحصل على رقمها الخاص بها الذي يبقى نفسه عند كل إضافة وطرح. لنقل إنها الساعة السابعة، والساعة هذه لن تنتهي. أولا، علينا، على الأقل، إلغاء الأيام، الأسابيع، الأشهر. عندها ستصيح الديوك في أوقات مختلفة. ذلك أن تعادل الفترات بينها لا يوجد، لأن ما هو موجود لا يمكن مقارنته بما هو ليس موجودا أصلا، وربما لم يوجد أبدا. كيف يمكننا معرفة ذلك؟ إننا لا نرى نقاط الزمن، "الساعة السابعة" تهبط في كل مكان.

#### ٧- بقايا حزيمة من الأحداث

كل شيء يتحلل حتى آخر جزءٍ فإن. الزمن يأكل العالم. لا أ...

## (١٨): ليون تروتسكي: في المستقبلية

ليون تروتسكي الذي كان أول من تنبأ بمصير روسيا السّتاليني، وذلك عندما ندد (في المؤتمر الثاني للحزب الديمقراطي الاشتراكي الروسي، ١٩٠٣) بدعوة لينين إلى خلق منظمة داخل الحزب من الثوريين المحترفين لها السلطة الكلية، قائلا: "إن أساليب لينين تفضي إلى ما يأتي: في مبدأ الأمر تحلّ منظمة الحزب محلّ الحزب ككلّ ثم تحلّ اللجنة المركزية محلّ المنظمة، وفي النهاية يحلّ طاغية متفرد محلّ اللجنة المركزية ويأخذ زمام السلطة كلّها"، وهذا عين ما جرى...

تروتسكي هذا القائد الأعرق ثقافة بين البلاشفة؛ الذي أسس الجيش الأحمر، كان (وبوخارين الذي قال في رسالة عام ١٩٣٤ إلى ستالين "إن الشعراء دائما على حق، التاريخ إلى جانبهم")، من أكثر الماركسيين تفهّما وتفتّحا للأدب الطليعي. فكتابه "الأدب والثورة" (١٩٢٤)، يمثل أول محاولة لتطبيق النظرية الماركسية على الأدب، انطلاقاً من منظور يراعي استقلالية العمل الإبداعي. فتروتسكي لم يبن أطروحاته على أسس مبادئ سوسيولوجيا بليخانوف وأتباعه السطحية التي كانت هي المرجع "الماركسي" الوحيد في قضايا الأدب، وتقوم على نظرية اختزالية ومبسطة، يُختزل فيها النقد الماركسي إلى مجرد تأويل سوسيولوجي لتاريخ الأدب يفنّر افتقاراً معيماً، إلى أيّ تأمل جمالي حقيقي... وإنما بنى تروتسكي أطروحاته على القوانين الداخلية للعملية الإبداعية: "عمل فني يجب أن يُحكم عليه من خلال قانونه هو، قانون الفن... ذلك أن هدف الفن ليس نسخ الحقيقة بتفصيل تجريبي بل

أنْ يلقي نورا على ماهية الحياة المعقدة، وذلك بإظهار سماتها النموذجية". كما أكد أن "الفن يجد طرائقه الخاصة به... فطرائق الماركسية ليست طرائقه. إنَّ الحزب يؤمّن قيادة الطبقة العاملة، لكن ليس قيادة كل السيرورة التاريخية. ثمة حقول يدير فيها الحزب مباشرة وبسطوة، وأخرى يراقب فيها... وثمة أخرى أيضًا يكتفي فيها بعرض تعاونه. ثمة أخيرًا حقول يمكن فقط أنْ يستطلع فيها ويتابع ما يجري ضمنها. وليس حقل الفن واحدًا من تلك الحقول التي يدّعي فيها الحزب القيادة". إنَّ ما يفتنني في تروتسكي - فضلًا عن علاقة بروتون به التي كنت أبني عليها كل انتمائي إلى الحركة التروتسكية أوائل سبعينيات القرن الماضي - هيامه النضالي وآراؤه المتفتحة إزاء حرية الفنان وبالتالي حرية الإبداع بشكل عام. وقد ظل تروتسكي، حتى اغتياله، وفيا لإيمانه بحرية الفن والفنان. فها هو يكتب لبروتون، عام ١٩٣٩ موضحًا أن "النضال من أجل الأفكار الثورية في الفن يجب أنْ يُشَن من أجل الحقيقة الفنية، ضمن مفهوم إيمان الفنان الراسخ بذاته الداخلية... وإلا فليس ثمة فن. عليك ألا تكذب، هذه هي صيغة الإنقاذ... في حقبتنا هذه - حقبة الرجعية المتشعبة والانحطاط الثقافي والعودة إلى البربرية - لا يمكن للإبداع المستقبل إلا أنْ يكون بحثًا عن مخرج من هذا الاختناق الاجتماعي الذي لا يطاق. بيد أنْ الفن ككل، وكل فنّان بالأخص، يبحث عن مخرج بالطريقة التي يرتئيها هو دون الاعتماد على أوامر تأتيه من الخارج بل رافضًا لها ومزديريًا كل من يخضع لها".

إنَّ كتاب تروتسكي "الأدب والثورة" يُضيء جانبًا مهمًا جدًا من جوانب تروتسكي الثقافية، ذلك أنْ تروتسكي يتبيّن في هذا الكتاب مناضلا مطلعًا اطلاعًا واسعًا على كل الأعمال الشعرية الكلاسيكية وخصوصًا الطليعية الحديثة آنذاك. بل كان شديد الفهم لحالة الأدب الروسي ما بعد الحرب الأهلية، بحيث ابتكر مصطلح "رفاق الطريق" (Fellow-travellers)، كوصف لكتاب،

كإسحاق بابل وزامياتين ويسينين، هم ليسوا فناني الثورة البروليتارية، لكنهم رفاق طريقها، موالون لمبادئها رغم أنهم غير منتهمين للبلشفية؛ كتاب لا يتبعون الأهداف الشيوعية (البلشفية) نفسها، لكنهم يسلكون جزءاً كبيراً من الطريق البلشفي نحو تحقيق أهداف مشتركة، آنذاك، كبناء روسيا وإنقاذها من السقوط في هاوية الدمار.

كان تروتسكي مدافعاً قوياً عن الكتاب الطليعيين الروس وتجربياتهم الشعرية والفنية، بقدر ما كان دقيقاً وذكياً في مأخذه عليهم ومنصفاً في أحكامه النقدية. وكان دفاعه عنهم، مُوجَّهاً، في أغلب الأحيان، ضد هجومات ما كان يسمى تيار "الثقافة البروليتارية" Proletkult. (انظر ملحق رقم ٦).

ويتجلى تروتسكي عبر كتاب "الأدب والثورة" ناقدًا ماركسيًا ذكيًا يعرف كيف يتناول الكتاب والحركات بالنقد الصارم والعدل في كثير من الأحيان، وبلغة ماركسية موثقة. يكفي استلال أي فقرة من كتابه، لكي نتأكد من عمق تشخيصاته، فها هو يكتب واصفاً شعر ألكسندر بلوك بـ "أنه رومانتيكي، ورمزي، وهلامي وغير حقيقي... لكن تحنًا، هناك افتراض طريقة حياة حقيقية لها أشكال وعلاقات واضحة. الرمزية الرومانتيكية تبتعد عن الحياة بحيث تتجرد من طابع الحياة هذه الملموس ومن سماتها الفردية وأسمائها؛ الرمزية التي هي، في العمق، وسيلة تحويل الحياة والسمو بها.. إنَّ شعرية بلوك المكوكية، الثلجية التي لا شكل لها، تعكس بيئة وحقة واضحتين مع طرق العيش فيهما وعاداتهما وإيقاعهما. لكن، خارجهما، ستكون هذه الشعرية، أشبه بغيمة، معلقة في الفراغ. فلن تعيش بعد انقضاء زمنها وموت مؤلفها...". وقال عن قصيدة ألكسندر بلوك "الاثنا عشر" التي تعتبر قصيدة الثورة الأشهر: "إنَّها ليست تمجيدًا للثورة، وإنما هي النشيد الأخير لذلك الفن الفرداني الذي كان يحاول

الانضمام إلى الثورة. إنها صرخةٌ يأسٍ من أجل ماضٍ مائت، لكنها صرخةٌ يأسٍ محوطةٌ نفسها إلى أملٍ من أجل المستقبل!"

أما في مقالته عن ماياكوفسكي، التي اعتبرها مايكوفسكي نفسه مقالة ذكية، كتب تروتسكي: "إن ماياكوفسكي أقرب إلى طابع الثورة الديناميكي وشجاعتها الصارمة، منه إلى الطابع الجماهيري لبطولة وأعمال وتجارب هذه الثورة. وكما كان الإغريقي القديم تشبيهاً، ظاناً على نحو ساذج، أن قوى الطبيعة تشبهه، كذلك فإن شاعرنا المايكومورفي (المايكوفسكي مكبراً) يملأ ساحات الثورة وشوارعها وميادينها، بشخصيته هو. فكثيراً ما يبلغ شاعرنا في لفت الأنظار إليه، مما لا يسمح للأحداث والوقائع إلا بقليل من الاستقلالية. وكأن الثورة ليست هي التي تتصارع والصعوبات، وإنما ماياكوفسكي هو الذي يقوم بحركات رياضية في حلبة الكلمات. وأحياناً يجترح، فعلاً، معجزات حقيقية، لكن من وقت إلى آخر، يقوم بجهود بطولية، ويرفع ثقلاً فارغاً... يتكلم ماياكوفسكي عن نفسه طيلة الوقت بصيغة المتكلم وبصيغة الغائب... ما ياكوفسكي غالباً ما يصرخ في حين يجب الكلام، لذا، فإن صراخه حيث يجب الصراخ، يبدو غير واف".

هنا مقاطع طويلة من مقالته عن المستقبلية الروسية، لتبيان نقده الماركسي الموضوعي (مقارنة مع مقالات الماركسيين آنذاك) للمستقبلية والذي كتبه عن حب وتعاطف، على عكس معظم الماركسيين الأفضاظ، سجناء الكلاسيكية القديمة والماركسية السطحية، الذين كانوا يكرهون الجديد، ولا يرون في المستقبلية سوى أنها نتاج المجتمع البرجوازي، وكأن الماركسية لم تكن هي نتاج هذا المجتمع:

## في المستقبلية

(\*) (مقتطفات) ترجمها عن الإنجليزية عبد الإله البياتي

قامت الثورة العمالية قبل أن يتسنى للمستقبلية أن تحرر نفسها من عاداتها الطفولية ومن قمصانها الصفراء وهياجها المفرط، وقبل أن يمكن الاعتراف بها رسمياً، أي أن تكون مدرسة فنية بريئة سياسياً، ذات أسلوب مقبول.

ودفعت هذه الحقيقة وحدها المستقبلية نحو الاقتراب من أسياذ الحياة الجدد لا سيما وأن فلسفة المستقبلية يسرت عليها الاتصال بالثورة والتقارب معها، أي عدم احترامها للقيم القديمة وديناميكتها نفسها. ولكن المستقبلية نقلت سمات البوهيميا البرجوازية، أصلها الاجتماعي، إلى المرحلة الجديدة من تطورها.

والمستقبلية في الطليعة الأدبية المتقدمة هي نتاج الماضي الشعري مثلها مثل أي مدرسة أدبية أخرى من مدارس يومنا الحاضر. وأن يُقال إن المستقبلية حررت الفن من ارتباطاته التي تمتد ألف عام بالبرجوازية إنما يبخس قيمة آلاف من السنين. وتكون دعوة المستقبلية إلى القطيعة مع الماضي والاستغناء عن بوكشين وتصفية التراث،... إلخ، دعوة ذات معنى بقدر ما تستهدف بدعوتها الطبقة الأدبية القديمة، أو الدائرة المغلقة من المتقنين. بكلمات أخرى، إنها لا تكون ذات معنى إلا بقدر انهماك المستقبلين بقطع الأصرة التي تربطهم بكهنة التراث الأدبي البرجوازي.

ولكن لا، معنى هذه الدعوة يتضح ما إن تكون موجهة إلى البروليتاريا. إذ لا يتعين على الطبقة العاملة أن تقدم على القطيعة مع التراث الأدبي بل هي لا يمكن أن تقدم عليها لأن الطبقة العاملة ليست أسيرة هذا التراث. فالطبقة العاملة لا تعرف الأدب القديم وما زال عليها أن تتواصل معه، وما

زال عليها أن تتقن بوشكين وتستوعبه، لكي تتجاوزته. وقطعية المستقبلية مع الماضي هي، بعد كل شيء، زوبعة في العالم المغلق للمتقنين الذين ترعرعوا على بوشكين وفيت Fet، وعلى الرمزيين تيوتشيف وبريوسوف، وبالموننت وبلوك، ومعهم السلبوين، لا لأنهم ملوثون باحترام خرافي لأشكال الماضي بل لأن لا شيء في نفوسهم يدعو إلى أشكال جديدة. فهم ببساطة ليس لديهم ما يقولونه، ويرددون أسطوانة المشاعر القديمة المرة تلو الأخرى بكلمات جديدة بعض الشيء. وحسنا فعل المستقبليون بالابتعاد عنهم. ولكن ليس من الضروري أن يُصنع من فعل الابتعاد قانون عام للتطور.

ثمة عدمية بوهيمية في رفض المستقبلية المبالغ به للماضي ولكنه ليس ثورية بروليتارية. فنحن الماركسيين نعيش في التقاليد ولم نتوقف عن كوننا ثوريين بسببها. وقد استجلينا تقاليد كوميون باريس وعشناها حتى قبل ثورتنا نحن. ثم أضيفت إليها تقاليد ثورة ١٩٠٥، التي منها نهلنا وبها أعددنا الثورة الثانية. وإذ عدنا أبعد إلى الوراء ربطنا الكوميونه بأيام حزيران/يونيو ١٨٤٨ وبالثورة الفرنسية الكبرى. وفي المجال النظري ارتكزنا، من خلال ماركس، على هيغل والاقتصاد السياسي الكلاسيكي الإنجليزي. وتثقفنا، وانخرطنا في النضال إبان حقبة عضوية، وعشنا على تقاليد ثورية. ونشأ تحت أبصارنا أكثر من اتجاه أدبي أعلن حرباً شعواء على "النزعة البرجوازية"، ونظر إلينا لا بوصفنا كلا تاما. ومثلما تعود الريح دوماً إلى دوائرها فإن هؤلاء الثوريين الأدبيين وهدامي التقاليد وجدوا طريقهم إلى الأكاديمية. وبدأت ثورة أكتوبر للإنتلجنسيا، بما فيها جناحها اليساري، تدميرًا كاملاً لعالمها المعروف، تدمير ذلك العالم ذاته الذي كانت تنفصم عنه بين حين وآخر، من أجل تأسيس مدارس جديدة، ولكنها كانت دائماً تعود إليه. وعلى الضد من ذلك فإن الثورة بدت لنا تجسيداً لتقليد مألوف، جرى هضمه داخلياً. ومن عالم رفضناه نظرياً وقوضناه عملياً، ولجنا عالمًا معروفًا لنا، كتقليد وكروية. وهنا يكمن



التناقض المستعصي، من النوع النفسي، بين الشيوعي الذي هو ثوري سياسي، والمستقبلي الذي هو مجدد أشكال ثوري. وهذا هو مصدر سوء الفهم بيننا. وليس المشكلة في أن المستقبلية "تتكرر" تقاليد الإنتلجنسيا المقدسة بل تكمن على العكس في حقيقة أنها لا تشعر أنها جزء من التراث الثوري. فنحن سرنا إلى الثورة في حين أن المستقبلية وقعت فيها.

ولكن الوضع ليس مئوساً منه بأي حال. فالمستقبلية لن تعود إلى "دوائرها" لأن هذه الدوائر لم تعد موجودة. وهذا الطرف الذي لا يُستهان بأهميته يمنح المستقبلية إمكانية أن تولد من جديد، إمكانية أن تدخل الفن الجديد، لا بوصفها تياراً حاسماً بل بوصفها مكوناً مهماً بين مكونات أخرى.

تتألف المستقبلية الروسية من عدة عناصر مستقلة استقلالاً تاماً عن بعضها بعضاً، وكثيراً ما تكون متناقضة: بناءات فيلولوجية واستقرائية مشبعة بالبالى والقديم (خليينيكوف، كروتشونيك)، الذي يندرج في كل الأحوال خارج دائرة الشعر، ومدرسة فنية في كتابة الشعر، أي عقيدة تتعلق بأساليب وعمليات صوغ الكلمات، وفلسفة فنية، في الحقيقة فلسفتان، واحدة شكلانية (شخولوفسكي) وأخرى أقرب إلى الماركسية (أرفاتوف Arvatov، تشوجاك Chuzhak،... إلخ)، وأخيراً الشعر نفسه، العمل الحي. ولا نتناول عزلتها الأدبية بوصفها عنصراً مستقلاً لأنها ترتبط عموماً بواحد من هذه العناصر الأساسية. وحين يقول كروتشونيك إن مقاطع لفظية مثل "دير" dir و"بول" bul و"تشيل" tschil تحوي شعراً أكثر مما يحويه كل ما كتبه بوشكين (أو شيء بهذا المعنى) فإن هذا أمر يقع في منتصف الطريق بين الكتابة الشعرية الفيلولوجية والوقاحة الناجمة عن قلة أدب. وقد تعني فكرة كروتشونيك، في شكل أرصن، أن تنعيم البيت في مفتاح "دير، بول، تشيل" يناسب تركيب اللغة الروسية وروح أصواتها أكثر مما يناسبها تنعيم بوشكين، المتأثر تأثراً ليس واعياً باللغة

الفرنسية. وسواء أكان هذا صحيحًا أو لم يكن فالواضح أن هذه المقاطع اللفظية ليست مقتطفًا شعريًا من عمل مستقبلي، وبالتالي ليس هناك مجال للمقارنة. ولعل أحدهم سيكتب قصائد بهذا المفتاح الموسيقي والفيلولوجي تكون أعظم من قصائد بوشكين. ولكن علينا أن ننتظر.

كما سبق القول فإن "مستقبلية" روسيا الأصلية كانت ثورة بوهيمية، أي يسار الإنجليزيسيا شبه المفقر في مواجهة الجمالية المغلقة والشبيهة بالطائفة الباطنية للإنجليزيسيا البرجوازية. وكان محسوسًا، من خلال الغلاف الخارجي لهذه الثورة الشعرية، ضغط قوى اجتماعية عميقة، لم نفهمه المستقبلية نفسها فهمًا كاملاً. وكان النضال ضد قاموس الشعر القديم وطريقته في رصف الكلمات، بصرف النظر عن كل ما فيه من بذخ بوهيمي، ثورة تقديمية على قاموس مكتظ ومنتقى بافتعال من أجل ألا يعكره أي شيء برّاني، ثورة على الانطباعية التي كانت ترتشف الحياة بقصبة، ثورة على الرّمزية التي أصبحت باطلة في خوائها السّماوي، على زينايدا هيبيوس وأمثالها، وعلى كل الليمونات المعصورة الأخرى وعظام الدجاج العارية للعالم الصغير الذي تعيش فيه الإنجليزيسيا الليبرالية، الروحية. وإذا استعرضنا بانتباه الفترة التي خلفناها وراعنا، لا يسعنا إلا أن ندرك إلى أي حد كان عمل المستقبلين حيويًا وتقدميًا في مضمار الفيلولوجيا. ومن دون المبالغة بأبعاد هذه "الثورة" في اللغة، علينا أن ندرك أن المستقبلية طردت من الشعر الكثير من المفردات والعبارات البالية التي دخلت أو تدخل قاموس الشعر، والتي يمكن أن تغني اللغة الحية. ولا يتعلق هذا بالكلمة المنفصلة وإنما بموقعها بين الكلمات، أي تركيب المفردات وبناءها. وفي مجال التراكيب التي يمكن أن تصطف بها الكلمات كما في مجال تشكيلاتها فإن المستقبلية حقًا تخطت الحدود التي يمكن أن تتحملها لغة حية. ولكن الشيء نفسه حدث مع الثورة، وهذه هي "خطيئة" كل حركة حية. صحيح أن الثورة، وبخاصة طليعتها الواعية، تبدي نقدًا ذاتيًا أكبر مما يبديه

المستقبلين، ولكن مقابل ذلك لاقت الثورة أيضاً مقاومة أشد من الخارج، والمؤمل أنها ستلاقي مزيداً منها في المستقبل. فإن ما انتقت الحاجة إليه سوف يسقط وهو يسقط بالفعل، ولكن العمل التطهيري أساساً والتثويري حقاً، الذي يُنجز في مجال اللغة الشعرية سيبقى.

تقف المستقبلية ضد الغيبية وضد التأليه السلبي للطبيعة، ضد الأرستوقراطي وغيره من أشكال الكسل، ضد النزعة الخلمية وضد استدرار الدموع، ومع التكنيك، ومع التنظيم العلمي، ومع الآلة، ومع التخطيط، ومع قوة الإرادة، ومع الشجاعة، ومع السرعة، ومع الدقة ومع الإنسان الجديد، المسلح بكل هذه الأشياء. وترتبط "الثورة" الجمالية ارتباطاً مباشراً بالثورة الأخلاقية والاجتماعية. وكلاهما تلجان بصورة تامة وكاملة الخبرة الحياتية للشريحة الجديدة، الشابة والجامحة من إنتلجنسيا اليسار، البوهيميا الخلاقة. وينتج القرف من تحديدات الحياة القديمة وابتدالها أسلوباً فنياً جديداً كطريقة للهروب، وبذا ينتهي القرف. وفي تراكيب مغايرة وعلى أسس تاريخية مختلفة شهدنا قرف الإنتلجنسيا يشكّل أكثر من أسلوب واحد جديد. ولكن هذا كان دائماً نهاية الأمر. وهذه المرة قامت الثورة لتجد المستقبلية في مرحلة معينة من نموها فدفعتها إلى الأمام. وأصبح المستقبلين شيوعيين. وبهذا الفعل ذاته ولجوا عالم الأسئلة والعلاقات الأعمق، التي تتجاوز ببعيد حدود عالمهم الصغير، ولم تترسخ عضويًا في نفوسهم. ولهذا السبب يكون المستقبلين، بمن فيهم مايكوفسكي نفسه، في أضعف حالاتهم فنياً عند تلك النقاط التي يصبحون معها شيوعيين. وهذا نتيجة ماضيهم الروحي أكثر منه حصيلة أصولهم الاجتماعية. فإن الشعراء المستقبلين لم يتقنوا عناصر النظرة الشيوعية والموقف الأممي بما فيه الكفاية لإيجاد تعبير عضوي في الكلمات. وهم لم يدخلوا دماءهم، إن جاز التعبير. ولهذا السبب كثيراً ما يكونون عرضة لهزائم فنية ونفسية — لأشكال خشبية مفتعلة وكثير من

الجمعية بلا طحين. وتصبح المستقبلية في أكثر أعمالها ثورية وجاذبية "عملية أسلوبية". ومع ذلك فإن الشاعر الشاب بزيمنسكي Bezimenski، الذي تربطه أصرة قوية بماياكوفسكي، يعطي تعبيراً صادقاً بحق عن وجهة النظر الشيوعية، والسبب أن بزيمنسكي لم يكن شاعراً مكتمل التكوين حين أصبح شيوعياً بل ولد روحياً في الشيوعية.

تتكون المنطلقات الأيديولوجية المطلوبة للثورة قبل الثورة، وأهم الخلاصات الأيديولوجية التي تتمخض عنها الثورة لا تظهر إلا لاحقاً بزمان طويل. وسيكون من الخطأ تحديد هوية المستقبلية والشيوعية بعقد مشابهاة ومقارنات، والخروج بنتيجة مؤداها أن المستقبلية هي فن البروليتاريا. فإن مثل هذه الادعاءات يجب أن ترفض، ولكن هذا لا يعني اتخاذ موقف ينظر بازدراء إلى عمل المستقبلين. فنحن نرى أنهم حلقات ضرورية في بناء أدب جديد وعظيم. ولكن سيثبتون إنهم لم يكونوا إلا واقعة مهمة في ثورتها. ولإثبات ذلك يتعين مقارنة المسألة مقارنة ملموسة وتاريخية أكثر. فالمستقبليون بطريقتهم الخاصة مصيبون عندما يردون على المقاربة التي تذهب إلى أن أعمالهم تقف فوق رعوس الجماهير، في القول إن عمل ماركس "رأس المال" أيضاً يقف فوق رعوس الجماهير. وبالطبع أن الجماهير ليست جاهزة ثقافياً وجمالياً، ولن تنهض إلا ببطء. ولكن ما هذا إلا سبب واحد في كون المستقبلية فوق رعوس الجماهير. وهناك سبب آخر. فالمستقبلية في أساليبها وأشكالها، تحمل داخلها آثاراً من ذلك العالم، أو بالأحرى من ذلك العالم الصغير الذي ولدت فيه، والذي لم تتركه، نفسياً وليس منطقياً، حتى يومنا هذا. ومن الصعب تجريد المستقبلية من أهاب الانتلجنسيا صعوبة الفصل بين الشكل والمضمون. وعندما يحدث ذلك ستمر المستقبلية بتحول عميق ونوعي حتى إنها لن تعود مستقبلية. وهذا ما سيحدث ولكن ليس غداً. بيد أننا حتى اليوم نستطيع أن نقول بثقة إن كثيراً من

المستقبلية سيكون نافعا ويسهم في الارتقاء بالفن وإحيائه، إذا ما تعلمت المستقبلية أن تقف على قدميها، دون محاولة لنيل اعتراف الحكومة بها مدرسة رسمية، كما حدث في بداية الثورة، فالأشكال الجديدة يجب أن تجد نفسها، بصورة مستقلة، منفذا تصل منه إلى وعي العناصر المتقدمة من الطبقة العاملة فيما تتطور هذه الأخيرة ثقافياً. ولا يمكن للفن أن يعيش، أو يتطور من دون أجواء مرنة من التعاطف تحيط به. وعلى هذا الطريق، ولا طريق سواه، تقع عملية بناء علاقة متبادلة معقدة. ومن شأن التطور الثقافي للطبقة العاملة أن يساعد ويؤثر في أولئك المجددين الذي حقاً لديهم ما يقدمونه في صدورهم. وستلأش الخصوصيات السلوكية التي لا مفر من ظهورها في المجموعات الصغيرة، ومن البراعم الحية تنبثق أشكال منعشة لإنجاز مهمات فنية جديدة. وتعني هذه العملية أول ما تعنيه، تراكمًا في بناء ثقافة مادية، وتناميًا في الازدهار، وتطورًا في التكنيك. إن هناك طريق آخر. ويتعذر أن نظن جادين أن التاريخ سيحفظ ببساطة أعمال المستقبلين، ويقدمها إلى الجماهير بعد سنوات طويلة، حين تكون الجماهير نضجت وخلفتها وراءها. وسيكون هذا، بالطبع، تجاوزًا بأنقى صورته. وعندما تحين تلك الساعة، وهي ليست قريبة، وتردم التربية الثقافية والجمالية للجماهير العمالية، الهوة بين الإنتلجنسيا المبدعة والشعب، سيكون للفن وجه مختلف عنه اليوم. وفي مجرى تطور هذا الفن ستثبت المستقبلية أنها كانت حلقة ضرورية. فهل هذا بالشيء القليل؟

هامش:

لقد كتب نيكولاس غورلوف، وهو واحد من شيوخ البلاشفة، مقالة يفند فيها اعتراضات ومآخذ تروتسكي على المستقبلين، فمثلا مسألة قطيعة المستقبلين مع التقاليد والماضي، أوضح أن تروتسكي، "أخذا على المستقبلين قطيعتهم مع الماضي وانحدارهم في عدمية البوهيمية، يقترح عليهم الاقتداء بنا،

نحن البلاشفة، الذين يستخدمون التقاليد الثورية لغايات ثورية. لا صحة في هذا المأخذ، لأنه يقوم على خلط وظائف الفن بالسياسة. فالإنسان السياسي ينظم الجماهير من أجل القيام بفعل مباشر. والمهم بالنسبة إليه هو مدّ سلك قوي، في اللحظة المناسبة، بين الطليعة وأولئك الذين بقوا في المؤخرة. والسلك، بالنسبة إليه، يتمثل في التراث. على الإنسان السياسي أن يكون مفهوما للجماهير بكل بساطة. وحتى يكون الحاضر مفهوماً أكثر على السياسي أن يقربه، بالطبع، من الماضي. لكن، مهمة الفنان مختلفة فيما يتعلق بالتنظيم: فالأمر لا يكمن في استخدام نفسانية الجماهير، كما تبدو هذه النفسانية، وإنما في تشكيل نفسانية جديدة. ذلك أن الأمر لا يتعلق بنصب سلك قديم، وإنما بتغيير هذا السلك القديم بأخر جديد. أي ليس بشده بالتقاليد وإنما برفضها. ففي نظر الفنان، كل صورة تقليدية ما هي ليست سوى صورة مبتذلة؛ صورة ميتة سلفاً! "... صحيح أن البروليتاريا بعد مرور ست سنوات على الثورة أصبحت محمية، على المستوى السياسي، لكن على المستوى الجمالي غير محمية.. فهي تتجاوز بوشكين سياسياً، لكن ستسحق على المستوى الجمالي، لأن ليس لديها ما ستواجه به بوشكين! الفن ليس معرفة موضوعية وإنما علاقة ذاتية. فهو انفعال جماعي (طبقياً دائماً). والفن غير منفصل لا عن الصورة بشكل عام، ولا عن صورة النمط الحياتي. ولذلك لا يمكن للفن أن يتجاوز حدود طبقة من دون أن ينكر في سياق ثوري صورته ونمط حياته..."

## (١٩): زامياتين: لولا الهراطقة لما بقي العالم حياً

"ثمة كُتُب لها المركب الكيميائي ذاته الذي يكون الديناميت.  
إلا أنَّ الفرق الوحيد هو أنَّ كتلة الديناميت تنفجر مرَّةً واحدة،  
بينما الكتابُ ينفجر ألف مرَّة". (زامياتين)

ولد إيفجينى زامياتين في ليبيدن ( على مسبعة ٣٠٠ كيلومتر من جنوب موسكو ) عام ١٨٨٤، كان والده كاهناً أرثوذكسياً ومدرسا، وأمه موسيقية. درس الهندسة البحرية في سانت بطرسبرغ في الفترة من ١٩٠٢ حتَّى ١٩٠٨، وكان عضواً في الحزب البلشفي. وألقي القبض عليه في أثناء الثورة الروسية عام ١٩٠٥ ونفي، لكنه عاد إلى سانت بطرسبرغ حيث كان يعيش بصورة غير قانونية قبل أن ينتقل إلى فنلندا في عام ١٩٠٦ لإنهاء دراسته. بعد عودته إلى روسيا، بدأ في كتابة الرواية. ألقى القبض عليه ونفي مرة ثانية عام ١٩١١، ولكن صدر عفو عنه عام ١٩١٣. غير أن روايته "حكاية ريفية" التي يسخر فيها من الحياة في مدينة روسية صغيرة جلبت له شهرة. وفي العام التالي تمّت محاكمته بسبب استخفافه بالعسكرية الروسية الإمبراطورية في قصته "عند نهاية العالم". وكان لا يزال ينشر مقالات في مختلف الصحف الماركسية الاتجاه.

بعد الثورة الروسية عام ١٩١٧، كان قد أشرف على عديد من المجلات، وحاضر في موضوع الكتابة، وحرر ترجمات روسية لأعمال جاك لندن وهنري أو، وآخرين. ومع أنه كان يعتبر من البلاشفة القداماء، إلا أنه شعر بعدم الارتياح من ثورة أكتوبر. فأخذ يستخدم الأدب كنقد للمجتمع السوفييتي. وأخصب فترة إنتاجية عاشها زامياتين هي الفترة الواقعة ما بين ١٩١٨ و ١٩٢٤، حيث نشر مقالات عديدة ودراسات وعروضاً للكتب الصادرة تميّزت بمقاربات تحليلية ثاقبة. وكان يكتب بحس نقدي وضمير حر، وقد وصف وضع الكاتب في الاتحاد السوفييتي قائلًا: "إنّ الكتاب الحقيقيين يصمتون، بينما المتأدبون "الرثقاء" يحتلون كل مكان"، وكتب أيضًا: "في الفن، الوسيلة الأضمن للقتل هي تقديس شكل وحيد وفلسفة وحيدة: فما تمّ تقديسه يموت بسرعة من السمّة ومن الهمود". وكان يفضل أن يتخذ مواقف نابعة من تفكيره هو وليس من تبعية لحظيرة فكرية ما: "أفضل أن أكون مخطئًا على طريقتي الخاصة، على أن أكون صائبًا على طريقتهم". ونشر عام ١٩٢١ مقالاً مدويًا تحت عنوان "إنّي خائف"، محذرًا فيه الدولة من "احتكار الكلام: موضّحًا أنّه إذا أصبح الكتاب في عداد الموظفين، فعندئذ، سيكون للأدب الروسي مستقبل واحد هو ماضيه". وصرخته التي لم ترح جمعية "الثقافة البروليتارية"، هي أنّ "الأدب الحقيقي لا يمكنه الوجود إلا عندما يخلقه، ليس الموظفون الدعويين والموثوق بهم، وإنما المجانين والنسّاك والهرطقة والحالمون والمتمردون والشكاكون". فأخذت الجمعية هذه تضايق زامياتين وتنعته بشتّى النعوت الشائمة كـ "البرجوازي الصغير"، "مهاجر الداخل"، "تصير اليمين المتطرف"... إلخ. وقد شعر زامياتين بأنه يواجه صعوبة النشر، بحيث رفضت دار النشر التي أصدرت أربعة أجزاء من أعماله، نشر الجزء الخامس. ومما زاد الطين بلة هو أنّه أخذ ينشر بعض أعماله مترجمة أو باللّغة الأصلية، في الخارج، وكان هذا يعتبر عمل خيانة



بالنسبة إلى السلطات السوفييتية. فاشتدت الحملة عليه ومنع من النشر. فكتب عام ١٩٣١، رسالة إلى ستالين يطلب منه السماح بالسفر إلى خارج الاتحاد السوفيتي، بدأها بهذه العبارة: "إن الحرمان من الكتابة، يمثل في نظري ككاتب، حكماً بالإعدام، كما أن الظروف تغيرت بشكل لا أستطيع الاستمرار بالكتابة، ذلك لأن الإبداع لا يمكن تصوّره لكل من عليه أن يعمل في جو من التعقّب المنظم والمتفان على كر السنين". كما أبان سبباً آخر شخصياً وراء طلبه السّفر إلى الخارج، هو ضرورة المعالجة من مرض التهاب القولون الذي كان يعاني منه. وبفضل مكسيم غوركي الذي تدخل لصالحه، وافق ستالين على السماح له بالسفر لعام واحد. وبعد خمسة أشهر سُمح لزوجته اللحاق به. استقرا عام ١٩٣٢ في باريس، كتب بعض القصص، وسيناريوهات، عمل مع جان رينوار لإنجاز فيلم ناجح مقتبس من رواية مكسيم غوركي "الأعماق السفلية"، رواية تاريخية حول سقوط الإمبراطورية الرومانية وكانت ممثلة بالتلميحات إلى الوضع الأوروبي الراهن آنذاك. ساءت صحته ومات هناك عام ١٩٣٧، وحيداً بانساً وعُثم عليه كلياً في كل الاتحاد السوفييتي قرابة أربعين عاماً.

أنجز عام ١٩٢٣ روايته الشهيرة "نحن". لكن الرقابة السوفييتية لم تجز نشرها. فهربها إلى صديقه مارك سلونيم، رئيس تحرير مجلة "المهاجر الروسي" التي كانت تصدر في براغ. وصدرت آنذاك في ثلاث ترجمات فرنسية، وتشيكية وإنجليزية، أمّا الأصل الروسي فلم يُطبع إلا عام ١٩٧٠. وهي رواية خطيرة جداً وتعتبر الرواية الرائدة في ميدان الأدب المعرّي لحقيقة اليوتوبيات، ويبدو أن هكسلي قد قرأها وتأثر بها، فهناك تشابه صادم بين رواية زامياتين ورواية هكسلي "عالم شجاع جديد". وكما يقول جورج أورويل، في عرضه للرواية، "إن أول ما نلاحظ عند قراءتنا رواية زامياتين "نحن"، هو أن الحقيقة المفيدة بأنه لعل رواية الدوس هكسلي "عالم شجاع جديد"

تكون قد استمدت موضوعها جزئياً من "نحن". فكلا الكتابين يعالج تمرّد الروح الإنسانية البدائية ضد عالم معقلن وآلي، وخال من الألم. وكلا القصتين تدور أحداثهما بعد ستة قرون. وهناك تشابه في جو الكتابين، ويمكن القول إنّ المجتمع هو نفسه الموصوف في الروايتين، ورغم أنّ كتاب هكسلي لا يتناول كثيراً الوعي السياسي فهو متأثر بالنظريات البيولوجية والسايكولوجية الحديثة، فإنّ سكان اليوتوبيا، في القرن السادس والعشرين، حسب رؤيا زامياتين، قد فقدوا فردانيتهم كلياً بحيث أصبحوا معروفين كأرقام". المدينة مسقفة بالزجاج منعاً لدخول خوارق الطقس غير المعتدلة وعصيانات المناخ. السُكان معروفون بحروف وأرقام (حروف العلة للنساء والحروف الصوائت للرجال) يرتدي جميعهم زيّاً موحدًا. أعمالهم، تفكيرهم وأوقات فراغهم يشرف على تنظيمها سلطات حكومية يرأسها مُحسن، ويمكن لهم ممارسة النكاح فقط في النهار وفي ساعات محددة ومسجلة على بطاقات وردية صادرة عن دوائر حكومية، ويعيشون على غذاء مركّب اصطناعي. البيوت كلّها من زجاج، وبالتالي فهي شفافة يمكن للبوليس السياسي المعروف باسم الحراس رؤية ما يدور داخل كل بيت. هناك ميكروفونات لالتقاط المحادثات، وعيون وآذان آلية منتصبة في الشوارع بحيث إنّ سلوك المواطنين وكل ما ينطقون به، مُراقبٌ ومسجل من المهد إلى اللحد. وفي هذه الرواية بالذات أدخل زامياتين مفهومه الأساسي: الإنترنت الذي شرحه في مقال، كتب في الفترة نفسها، عنوانه "أدب، ثورة وإنترنت". تقول بطلة روايته "نحن" التي اسمها ي - ٣٣ : "هناك سلطتان في العالم: التبدّد والطاقة. الأولى تؤدي إلى الراحة الهائلة، وإلى توازن سعيد؛ الأخرى، إلى تدمير التوازن، وإلى حركة لا نهائية بشكل مؤلم." و"إنترنت" مصطلح فيزيائي يمكن ترجمته بالقصور الحراري، أو التبدّد وبالتالي تدهور وخمود. ومجازياً، يقول زامياتين، إنه ما إن نبدأ ببناء جدار في غابة، حتّى يبدأ

الخمود وتبذد الطاقة. وقد نقل زامياتين هذا المفهوم من مجاله الفيزيائي إلى مجال اجتماعي: الثورة. والثورة في نظر زامياتين، هي اندلاع الطاقة الغاضبة التي يشعلها الهراطقة، بعد تحطيم العقائد القائمة، فكل ثورة يتبعها تطوّر. أي خمود متدرج (إنتروبيا) ينطوي على فقدان التماسك، وبالتالي على نمو عقيدة جديد. وزامياتين يعترف بأن عملية التطوّر البطيء مُجدية ومفيدة لإنسان اليوم، لكن غداً، ستؤدي إلى خمود الفكر الإنساني، بحيث يجب على المرء أن يرى ويتكلم على نحو هرطقي عن الغد. ولهذا السبب لماذا يمثل الهراطقة وحدهم الدواء الوحيد (المر) ضد خمود الفكر الإنساني وقصور حرارته. وبما أن الهراطقة مؤذنون للتطوّر المجدي البطيء، فإنهم يتعرضون للاضطهاد والتصفيات، تمثيلاً مع الأصول المتبعة. إلا أن انتصار الهراطقة ينتهي بخمود أيديولوجي متدرج لا يمكن إيقافه إلا بهرطقة جديدة. فالهرطقي الحقيقي لا يمكن أن يكون منتصراً. الانتصار هزيمة، لأن الانتصار تعقبه الدوغما والنزعة المادية المبتذلة. وكان زامياتين مؤمناً وعلى نحو متفائل، بأن القانون العام للثورة اللانهائية سيمنع الإنسان من بلوغ مرحلة خمود إنتروبيا كاملة. "حسن الحظ هذا الجو الشعري (توقف المساجلات) لن يبلغ الزبي أبداً. فطالما يعيش فكر بشري، فلن يكون هناك إنتروبيا أيديولوجية، بل ستكون هناك ثورة، عواصف، تمردات، رياح دوامية، مهما يرغب الآخرون بنسيم دائم".

وفي نقده للثورة الروسية قال: "أمس كان هناك قيصر وعبيد، اليوم ليس ثمة قيصر، لكن العبيد بقوا. غداً سيكون هناك قياصرة فقط". فإننا نسير باسم إنسان الغد الحر - القيصر. لقد جربنا اضطهاد الجماهير، وها نحن اليوم نجرب عهد اضطهاد الأفراد باسم الجماهير - غداً سيتحقق تحرر الفرد باسم الإنسان... ففي أعماق الإنسان، ثمة هذا الشعور، العائم فردية، غير مستعد للتواطؤ وهي الكلمة العاصية المنقذة للبشرية".

في معرض سيرة جوليوس روبرت فون ماير التي كتبها عام ١٩٢٢، أوضح زامياتين مفهومه للتطور الإنساني ودور الهرطقي في المجتمع، وماير هو طبيب وفيزيائي ألماني وأحد مؤسسي علم الديناميكا الحرارية اكتشف قانون حفظ الطاقة الكلية. ونظريته كان يُنظر إليها كهرطقة لا أساس لها من الصحة العلمية. لكن فيما بعد تأكدت نظريته وقلبت كل مفاهيم الفيزياء. وقد وصفه زامياتين بالهرطقي والنبي والرومانتيكي العلمي التي فجرت هرطقته الخمول الراكد المبنيّة به العقيدة العلمية، مشيراً إلى أنه: "لا يزال هناك، حتّى في زماننا هذا، أكثر من عالم أرثونكسي يسخر مشككاً بالهرطقة الذين قد تطاولوا على هذه الأسس التي كانت مقدّسة، حتّى وقت قريب. يعيش العالم فقط من خلال هرابطته، من خلال أولئك الذين يرفضون كلّ ما يبدو معصوماً من الخطأ وثابتاً اليوم. الهرطقة وحدهم اكتشفوا أفاقاً جديدة في العلم، في الفن، وفي الحياة الاجتماعية. يمثل الهرطقة، برفضهم اليوم باسم الغد، وحدهم الخميرة الأبدية للحياة وضمانة حركتها اللانهائية نحو الأمام".

### أدب، ثورة وأنتروبيا (مقتطفات)

ترجمها عن الفرنسية أنطوان جوكيه

"- حدّد لي الرقم الأخير، الأكبر

- هذا مناف للعقل. إنّ عدد الأرقام لا عدّ له. كيف يمكن أن يكون هناك رقم أخير

-إنّ لماذا تريد أن تكون هناك ثورة أخيرة. ليست هناك ثورة أخيرة. الثورات

غير متناهية"

من "نحن"

في حال طرحنا السؤال مباشرة: ما الثورة ؟ لأجبنا على طريقة لويس الرابع عشر: الثورة هي نحن؛ لأجبنا بالرزنامة: الشهر واليوم؛ لأجبنا وفقاً للترتيب الأبجدي. وإنْ عبرنا من الأبجدية إلى المقاطع اللفظية، لكانت النتيجة:

نجمان مِيتان ومِعتمان يتصادمان داخل قرقة مصمة ويتعذر سماعها ويشعلان نجماً جديداً: إنها ثورة. الذرة تخرج من مدارها وتُخلف عنصرياً كيميائياً جديداً، بافتحامها كوناً ذرياً مجاوراً: إنها ثورة. بكتاب واحد، يحطم عالم الرياضيات، أبو الهندسة غير الإقليدية نيقولا إيفانوفيتش لوباتشيفسكي (١٧٩٢-١٨٥٦)، جدران عالم إقليدس الألفي لفتح طريق داخل الفضاءات غير الإقليدية التي لا تحصى - إنها ثورة. الثورة في كل مكان، في كل شيء؛ لا نهاية لها. فليس هناك ثورة أخيرة، إذ لا وجود لرقم أخير. الثورة الاجتماعية ليست سوى رقم من أرقام لا تحصى: قانون الثورة غير اجتماعي، إنه أكثر من ذلك بكثير - إنه قانونٌ كوني، عالمي - تماماً مثل قانون حفظ الطاقة، قانون انحطاطها (أنتروپيا). سيأتي يومٌ نضع فيه الصيغة الدقيقة لقانون الثورة. وستتضمن هذه الصيغة قيماً رقمية: الأمة، الطبقات، النجوم والكتب.

\*\*\*

أحمر، ملتهبٌ وميتٌ هو قانون الثورة؛ لكن قدر هذا الموت هو تصوّر حياة جديدة، نجم. أمّا قانون الأنتروبيا (القصور الحراري) فهو باردٌ، أزرق كالجليد، كالفضاءات اللامتناهية والمجمدة بين الكواكب. الشعلة تغادر

احمرارها لتصبح زهرية اللون، منتظمة، حارة، غير مميتة بل مريحة؛ الشمس تشيخ متحوّلةً إلى كوكبٍ يصلح لطرقات كبرى، لدكاكين وأسرةٍ وداعاتٍ وسجونٍ: إنه قانون. ولاشعال فتوة الكوكب من جديد، لا بد من نارٍ مضرمة، كما لا بد من إبعاده عن طريق التطوّر السالكة والواسعة: إنه قانون.

قد تبرّد الشعلة غداً أو بعد غدٍ (في سفر التكوين، اليوم يعادل سنةً أو قرناً). لكن يتوجّب على أحد ما أن يرى ذلك منذ اليوم، ويتكلّم منذ اليوم بطريقةٍ هرطقيةٍ عن الغد. الهرطقة هم الدواء الوحيد (المرّة) ضد أنثروبيا (همود وتبدد) الفكر البشري.

\*\*\*

في العلم، في الحياة الاجتماعية، في الفن، حين يبرد فلكٌ كان في حالة غليان، تكتسي الصّهارة الملتهبة بالعقيدة - قشرة قاسية، متحرّرة وجامدة. الجُزء العقائديّ في العلم، في الدين، في الحياة الاجتماعية، في الفن، ما هو إلا أنثروبيا الفكر؛ إن ما يُنتج عن عقيدة لا يعود قادراً على الاحتراق، يدفع فقط ويبدو ساخناً، فاتراً. بدلاً من عظة الجبل، تحت شمس السماء الحارقة، إلى أيدٍ مرفوعة وجموع باكية، هناك صلاةٌ مُنعسة في ديرٍ جليل. بدلاً من جملة غاليلي المأساوية "ومع ذلك، فهي تدور": ثمة حساباتٌ هادئة في حرّ مكتبٍ داخل مرصد. فوق غاليلي وأمثاله، يشيّد الأتباع ببطء صرحهم - كما البوليب (هذا الحيوان البحري الأنثوبي الشكل) يصير مرجاناً: إنه سبيل التطوّر إلى أن يأتي يوم تفجّر فيه هرطقةٌ جديدة قشرة العقيدة وكلّ صرح متحرّج جدّاً، مبنيّ عليها.

\*\*\*

لا انفجارات دون خسائر. لهذا نثلف بإنصاف الصّواريخ الصّناعيّة،  
الهراطقة، بالنار، بالفأس، بالكلمة. فالهراطقة مؤذون لكلّ "يوم"، لكلّ تطوّر،  
لكلّ عمل شاق، بطيء، مفيد، مفيد إلى أقصى حدود، مبدع، مرجاني: ذلك  
أنهم يقفزون بلا حذر، بحماقة من الغد إلى اليوم، إنهم رومانطيقيون. قطع  
رأس بابوف عام ١٧٩٧ كان أمراً صائباً: أنجز في ذلك العام قفزة خطأ فيها  
فوق مئة وخمسين عامًا. كان من الصائب قطع رأس الأدب الهرطوقي، الذي  
يتعرّض للعقيدة: هذا الأدب مؤذ.

لكن الأدب المؤذي هو أكثر فائدة من الأدب المفيد: لأنه مضاد  
للأنثروبيا (التبدد والهمود)، إنه وسيلة لمكافحة التكلّس والتصلّب والقشرة  
والطحلب والهمود. إنه طوباوي، عبثي - مثل بابوف عام ١٧٩٧: سيكون  
صائبًا، لكن بعد مئة وخمسين عامًا.

\*\*\*

نعرف داروين كما نعرف أنّ بعد داروين كانت طفرات، الـويزمانيّة  
المكتشفة للجين كدليل، واللاماركية الجديدة القائلة إنّ الاستجابة للتأثير البيئي  
يمكن أن تورث وتنتقل خلال عملية الاختيار الطبيعي. لكنها ليست سوى  
شرفات صغيرة: الصّرح هو داروين. وفي هذا الصّرح، لا يوجد فقط فروخ  
ضفادع وفطر، بل الإنسان أيضًا. لا تشحذ الأنبياء إلا حين يكون لها شيء  
للقضم؛ لا تصلح أجنحة الدجاجات إلا للصفق. ثمّة قانون واحد للأفكار  
والدجاج: فالأفكار التي تتغذى بكفّة اللحم، تفقد أسنانها تمامًا كما الإنسان  
المتحضر آكل الكفّة. الهراطقة ضروريون للصحة: في حال انعدامهم، يجب  
اختراعهم.

\*\*\*

الأدب الحيّ لا يعيش على ساعة الأمس ولا على ساعة اليوم، بل على ساعة الغد. إنه بخار تم إرساله إلى فوق، إلى الصاري حيث يمكنه رؤية السفن الضائعة، جبال الجليد العائمة والدوامات التي ما زالت رؤيتها متعذرة من على متن السفينة. يمكننا انتزاعه من الصاري ووضعه في غرفة مولد البخار أو على الرافعة، لكن ذلك لن يغيّر أي شيء: سيبقى الصاري - وبالتالي يمكن لشخص آخر أن يرى من الصاري ما كان يراه.

بخار في أعلى الصاري أمر ضروري خلال العاصفة. حالياً، العاصفة هنا، ومن كل صوب نسمع نداءات استغاثة. إلا بالأمس، كان في قدرة الكاتب التّزّه على متن السفينة والتقاط صور فوتوغرافية؛ لكن من يخطر في باله أن يتمعّن في مشاهد بحرية داخل صور، والعالم منحنيّ بنسبة ٤٥ درجة، والأفهام الخضراء فاغرة، وهيكل السفينة يصر؟ في الوقت الراهن، لا يمكننا أن ننظر ونفكر كما هو الحال قبل موتنا بهنيهة: حسناً سنموت - ثم ماذا؟ لقد عشنا، لكن كيف؟ وفي حال علينا أن نحيا - أن نبدأ حياة جديدة - فعلى ماذا سنعيش ولماذا؟ حالياً، إن ما نحتاجه في الأدب هو آفاق فلسفية شاسعة، آفاق مرئية من الصاري أو من طائرة شراعية، نحتاج إلى السؤالين الأكثر رعباً وجرأة وراديكالية: "لأية غاية؟" و"ماذا بعد؟"

\*\*\*

سبق أن مَحَت الكيمياء العضوية الخطّ الذي كان يفصل المادة الحية عن المادة الميتة. من الخطأ تقسيم الناس إلى أحياء وأموات: ثمّة أموات-أحياء، وأحياء-أحياء. الأموات - الأحياء هم أيضاً يكتبون ويسجلون ويتكلمون وينتجون. لكنهم لا يقتربون أي خطأ؛ فقط الآلات تنتج بدون أن تخطئ، لكنها لا تنتج سوى مادة ميتة. الأحياء-الأحياء يخطئون، يبحثون، يثيرون الأسئلة، القلق.



وينطبق الأمر على ما نكتبه: فهو يسير ويتكلم، لكن يمكنه أن يكون ميتاً -حيّاً، أو حيّاً-حيّاً. ما هو حيّ فعلاً، ولا يتوقف أمام، أو عند، أي شيء، يبحث عن أجوبة على أسئلة عبثية، "طفلية". وربما تكون الأجوبة غير دقيقة، والفلسفة مغلوطة - لكن ثمن الأخطاء أعلى من ثمن الحقائق: فالحقيقة هي ناتج آلي، الخطأ حيّ؛ الحقيقة تطمئن، الخطأ يبلبل. وإذا استحال الحصول على الأجوبة- هذا أفضل؛ الاهتمام بأسئلة سبق أن أجيب عليها هو ميزة دماغ مركّب كمعدة البقرة، التي لا وظيفة لها، كما يعلم الجميع، سوى هضم ما سبق اجتراره.



MER ..... DE .....

aux

Critiques	Essayistes	Les frères siamo
Pédagogues	Néo et post	D'Annunzio et Roatan
Professeurs	Bayreuth	Dante Shakespeare Tc
Musées	Montmartre et Mu-	stor Goethe
Quattrocentistes	nich	Dilettantismes merde
Dixseptième siècle	Lexiques	yants
Ruines	Bongodliames	Eschyle et théâtre d'
Palines	* Orientalismes	range
Historiens	Dandysmes	Inde Egypte Fiesole
Venise Versailles Pom-	Spiritualistes ou reali-	la théosophie
per Bruges Oxford	stes (sans sentiment	Scientisme
Nuremberg Tolède	de la réalité et de	Montaigne Wagner Be-
Bénarès etc.	l'esprit)	ethoven Edgard Pc
Défenseurs de paysages	Académismes	Walt Whitman
Philologues		Maundaire

ROSE

aux

Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mer  
cereaau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matiss  
Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russol  
Archipenko Pratella Balla F. Oivoire N. Beaudui  
T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffic  
Folgoro Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alb.  
Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royèr  
Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Lége  
Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsk  
Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Ducham  
B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlai  
F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil F. Carci  
Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derèmi  
Giannattasio Tavalato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc

PARIS, le 29 Juin 1913, jour  
du Grand Prix, à 65 mètres  
au-dessus du Boul. S.-Germain

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE  
Corso Venezia, 81 - MILAN

GUILLAUME APOLLINAIRE

(102, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS)

بيان غليوم أبولينير المستقبلي المضاد للتقاليد (انظر ص ١٧)

ملاحق



## ملحق رقم ١: شارل بودلير: "تطابقات" و"الألباتروس"

تعتبر قصيدة شارل بودلير "تطابقات"، وقصيدته "الألباتروس" المنشورتان في "أزهار الشر" البيان الاستهلاكي للرمزية؛ أي لمفهوم شعري جديد مبني على "التطابقات"؛ البحث عن المعنى المخفي وراء المظاهر الحسية، المادية، فاتحة الطريق إلى شعر رمزي لا يرى الواقع إلا كانعكاس لواقع أعلى، للمبادئ والعلل التي تتحكم بالعالم. ووفق الناقد جويل دوبسكلار، فإن كلمة "تطابق" غالباً ما توجد في المعجم الخيميائي والتصوفي، وتقوم على الشبه الموجود بين مختلف ممالك الطبيعة، خصوصاً مملكة النبات ومملكة الحيوان اللتين تشتركان في حياة متطابقة تمثل حلول الواقع الروحي. والشعر الرمزي الروسي تبنى هذا المشروع الشعري وخصوصاً في تطوره على يد شعراء الرمزية كمالارميه، بعد وفاة بودلير. وكما يقول دوبسكلار، فإن هناك نمطين من التشابهات: التطابقات العمودية عالم أرضي/عالم علوي، والأفقية بين مختلف الحواس، فالشاعر هذا "الأمير" المتأرجح بين سوداوية تشده إلى الأرض ومثالية تناديه، هو الوسيط بين الطبيعة والإنسان، فهو الوحيد الذي يمكن له أن يلتقي بعمق أحاسيس الطبيعة، الإلهام الأول للشاعر.

أما قصيدة "الألباتروس" فقد كتبت عام ١٨٥٩، كذكرى رحلة بحرية قام بها بودلير عام ١٨٤١، وما قرأه من "مغامرات أرثر غوردن بين" لإدجار ألن بو التي تصف البحارة. ومع أن الموضوع رومانتيكي لكن مقاربة بودلير له جديدة كل الجودة. فمن جانب يمنح واقعية للحدث، ومن

جانب آخر، يشيع جواً رمزياً تتأرجح فيه المشاعر الثنائية: أرض/سماء، ارتفاع/سقوط... لكن في جو دائم التوتر.

### تطابقات

الطبيعة معبدٌ أعمدته الحية  
يصدر عنها أحياناً كلامٌ مبهم؛  
يمرّ بها الإنسان عبرَ غاباتِ رموزٍ  
ترافقه بنظرات أليفة.

كالأصداء المديدة  
التي تختلطُ بعيداً  
في وحدة عميقة غامضة،  
مترامية الأطراف كالليل،  
شاسعة كالنور،  
تتجاوبُ العطورُ،  
والألوانُ والأصوات.

هناك عطورٌ ناعمة كبشرة الأطفال،  
عذبة كالمزامير، خضراء كالسُّهول،  
وأخرى، مُفسّدة، ثرية وظافرة،

لها انتشار الأشياء اللامتناهية، كالْعُنْبَرِ، الْمِسْكِ،  
لُبَّانِ جَاوَةِ وَالْبَخُورِ،  
تُعْظَمُ تَشَوَّاتُ الْفِكْرِ وَالْحَوَاسِ ..

## الْأَلْبَاتُرُوسُ

غالبًا، ما يأسرُ الملاحون، لكي يَلْهُوْا،  
الْأَلْبَاتُرُوسَ، طيرًا بحريًا كبير الجناحين،  
رَفِيقَ سَفَرٍ متراخيا، يتعقَّبُ  
السفينةَ وهي تنسرح فوق اللَّجَجِ المريبة.

ما إن يضعونه على سطحها  
حتى يتركَ مَلِكُ الزُّرْقَةِ هذا، خَجَلًا وَمَتَعْنَرًا،  
بنحوٍ يُرْثَى له، جَنَاحِيهِ الْأَبْيَضِينَ الواسعين  
يحبوان جَنَبَهُ كَمَجْذَافَيْنِ.

هذا المسافر المجنَّح، كم هو أخْرَقُ وخَرْعُ،  
هو الذي كان جميلًا منذ حين، وها هو مضحك وقبيح،  
بعضُهم يكايدُ منقارَهُ بغليونه الصغير،  
والآخرُ يَعرِجُ مُقلِّدًا الكسِيحَ الذي كان يعتلي الأجواء،

الشاعر كأمر الغمام  
ساكنُ الغاصفة، ساخرٌ من النَّبال؛  
منفيٌّ في الأرض بينَ صيحات الاستهزاء،  
يعيقه عن المسير جناحاه العملاقان.



## ملحق رقم ٢: Décadence

الكلمة أصلها لاتيني *decadere* وتعني السقوط. وارتبط معناها قبل القرن التاسع عشر بسقوط الإمبراطورية الرومانية، وهي تعبّر عن التداعي لنظام وانحلاله الذي يؤدي إلى سقوطه. غير أنها ستأخذ معنى أدبيًا في العقد الثالث من القرن التاسع عشر، أي حين أجرى الناقد المحافظ ديزيري نزار في كتابه "دراسات نقدية وأخلاقية عن شعراء الانحلال اللاتيني" (١٨٣٤)، موازنةً بين أدب عصره الفرنسي والأدب الروماني المتأخر. وتعتبر هذه الدراسة هي الأولى في إدخال مصطلح الأسلوب الانحلالي في الأدب، إذ بين انحلالاً متشابهاً بين الرومانتيكيين الفرنسيين والشعراء اللاتينيين: وصف مبالغ فيه، اهتمام بالتفاصيل، وإعلاء سلطة المخيلة على سلطة العقل: "في فرنسا، موطن الأدب المعتدل والعملي، ليس للكاتب الفرنسي سوى المخيلة، ومهما كانت من النوع النادر، فإنها لا تجعل كاتباً عظيماً. ففيه تأخذ المخيلة مكان كل شيء، فهي التي تتصور، وتضطلع، إنها ملكة تحكم دون محاسبة. لذا لا يجد العقل مكانه في أعمال هذا الكاتب. ثمة أفكار عملية تطبيقية، لا شيء له حياة حقيقية، لا فلسفة ولا أخلاق".

يجب التمييز بين معنيين تتضمنهما كلمة *décadent*، الأول معنى قذحي يحمل ترسبات قديمة يطلق كشتيمة "منحط"، "انحطاطي"... إلخ والآخر معنى أدبي يعبر عن فترة أدبية تتميز بأسلوب جمالي حديث عاشتها العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر، وأفضل ترجمة لهذا المعنى الأدبي هو انحلال، لتمييز عن المعنى السلبي الأول. إذ من الأفضل أن نترجم عبارة

كـ Baudelaire le décadent بـ "بودلير الانحلالي"، على أن نترجمها بـ "بودلير المنحط"، فكلمة "منحط" لها استخدام سيئ وشائع.

يُعتبر الناقد الفرنسي بول بورجيه أول من نظّر "الانحلال" كجنس أدبي أخذ، في نظره، بالتصاعد بعد بودلير، وذلك بعقده "مقارنة بين النمو الاجتماعي نحو الفردانية والمظاهر الفردانية للغة الفنية". موضحاً "أن قانوناً واحداً يحكم كلا تطوّر وانحلال العضو الحي الآخر الذي هو اللغة. الأسلوب الانحلالي هو حيث وَحْدَةُ الكِتَاب تتداعى لتفسح المجال إلى استقلالية الصفحة؛ والصفحة تتداعى لتفسح المجال إلى استقلالية الجملة؛ والجملة تتداعى لتفسح مجالا إلى استقلالية الكلمة".

و Le style de décadence "الأسلوب الانحلالي"، إنن، كما يوضح ماتى كالينسكو، "هو بكل بساطة أسلوبٌ مفضلٌ لكل تظاهر غير مُقَيّد للفردانية الجمالية؛ أسلوب تخلّص من كلّ المستلزمات التسلطية التقليدية كالوَحدة، التراتب، الموضوعية... إلخ. الانحلال والحادثة يتطابقان في رفضهما طغيان التقاليد". كما أنّ "الانحلالية" تمثّل فترة أدبية فردانية، جريئة، متطرفة في ثيماتها، غير خاضعة لقواعد أدبية وأخلاقية مرسومة سلفاً. وكتّابها لا تهمهم الحياة الواقعية، وإنّما كانوا يتوسلون فراديس مصطنعة، وعوالم هلوسات تسببها المخدرات. وبفصلهم الفنّ عن الهدف المرسوم له؛ محاكاة الطبيعة، شكّلت الانحلالية خطأ فاصلاً أساسياً بين جمالية قديمة وجمالية حديثة.

ويقول بورجيه: "هناك ثلاثة أشخاص في بودلير (الباطني، الفاجر والانحلالي)، هؤلاء الأشخاص الثلاثة حديثون جداً، والأكثر حداثة هو توحدّهما: أزمة الإيمان الديني، الحياة في باريس، والروح العلمية للأزمة التي ساهمت في صياغة ومزج هذه الملكات الثلاث، التي كانت لوقت قريب، منفصلة بعضها عن بعض إلى حدّ التصوّر أنّه من الصعب التصالح بينها".

ومفهوم الرومانتيكيين للفردانية وتمردهم على الأشكال الكلاسيكية والأخلاق المحافظة، ساعد على صياغة أسلوب حياتي واع ذاتيًا سمح للأفراد ليس قبول فحسب بل أيضًا الاحتفال بأفضليات وميول اعتبرت تقليديًا منحرفة ومناقية للآداب.

بالنسبة إلى بورجيه "إن الانحلال الاجتماعي لا يتناقض قطعًا مع الإنجاز الفني؛ على العكس إنه قد يفضي إلى خلق روائع. هذه النظرة عن العلاقة بين الفن والمجتمع تعكس المفهوم القائل إنه كلما كان الفساد والتداعي كبيرين، المثل الفنية تسموا بهما.

وكتب بودلير: "ألا يبدو للقارئ، كما يبدو لي، أن لغة الانحلال اللاتيني الأخير - تأوّه سامٍ لشخص قويّ البنية وقد تحول وهيئ سلفاً للحياة الروحية - مناسبة على نحو فريد للتعبير عن العاطفة كالتّي أدركها وأحسّ بها العالم الشعري الحديث".

في الواقع، إن الانحلال هو التيار الوحيد في تاريخ الأدب الذي لم يكن مدرسة لها بيانها، ولا حركة لها قائد. ومما زاد الطين بلة، هو أن معظم شعراء القرن العشرين تجنبوا تعريفها، مكتفين بتسميتها بـ "المرض" محاكاة لعنوان إحدى قصائد بودلير "عروس الشعر المريضة". إنها "فن الموت بشكل جميل"، كما قال فيرلين.

وقد أصدر أناتول باجو ما بين ١٨٨٦ - ١٨٨٩، مطبوعة عنوانها "الانحلال الأدبي والفني"، دعا في بيانه "الشباب لينشروا فيها، فهي منبر مفتوح للجميع، تقبل بكل شيء إلا المبتذل"! ونشر افتتاحية تعتبر بياناً، عنوانها كلمة منحوتة Décadisme أي انحلالية، وقد رحّب بول فيرلين بهذا النّحت اللّغوي واعتبره "ضربة عبقرية سهلة الاستخدام وتزيح بلا شك المفهوم الانحطاطي لكلمة انحلال". والغريب أن باجو كتب افتتاحيته بنبرة

طلعية مؤكّداً فيها أنّ الانحلال مشروع تحديتي: "كان القدماء يلائمون عصرهم. نحن أيضاً نريد أن ننسب إلى زماننا. البخار والكهرباء هما عنصران الحياة الحديثة، لا غنى عنهما. ينبغي أن يكون لنا أدب ولغة منسجمان مع تطوّر العلم. أليس هذا حقاً؟ وهل هذا هو الانحلال؟ فليكن انحلال. نقبل الكلمة. إنّنا انحلايون، بما أنّ الانحلال ليس سوى مسيرة البشر الصاعدة نحو مثل يظنّ الناس أنّها بعيدة المنال."

غير أنّ محاولة أناطول باجو هذه لم تؤثر تأثيراً كبيراً لأن معظم الشعراء التقوا حول جان مورياس بسبب بيانه "الرمزية". وتجب الإشارة هنا إلى أنّ ثمة عدداً من النقاد يعتبرون نزعة الانحلال فرعاً من فروع الرمزية.

هناك أعمال روائية توصف بالانحلال كرواية هويسمان: "بالمقلوب" (١٨٨٤)، ورواية غوستاف فلوبيير "سالامبو" (١٨٦٢). أمّا على صعيد الشعر، ثمة سوناتة بول فيرلين "خمول" التي جاء في مطلعها:

"أنا الإمبراطورية في آخر انحلالها"

ينظر البرابرة البيض الطوال يمرون

ناظمين توشيحاح بليدة بأسلوب ذهبي

حيث خمول الشمس يرقص بين الأبيات"

وقصيدنا بودلير "عروسة الشعر المريضة" و"جيفة" Une Charogne (ولها معنى مُضمّر هو داعرة)، التي تبدأ بسرد مشهدي يذكر فيه حبيب حبيبته بـ "جيفة نكراء" سبق أنّ شاهدها "في صبيحة يوم جميل"، "قوائمها مرفوعة كمومس تحت أشعة الشمس... يطنّ الذباب طنينه فوق بطنها العفن الذي تسيل منه الديدان؛ كخلقٍ يرَجّع نغماً غريباً"، ويقول لها بأنّها ستكون

شبيهة بهذه القاذورة، بعد أن تُغسل وتُكفن، وعندها عليها أن تقول للديدان التي ستقبلها قضمًا، بأنه "يحتفظ بشكلٍ حبيباته المتحللة وجوهرهن السماوي".

أما صفة "الانحلال" التي كانت منتشرة وسط الشعراء الرمزيين الروس، فهذه مشكلة عويصة، لم يستطع أي ناقد أن يؤكد بدقة ماذا كانت تعني: أتعني انحلالاً في السلوك الحياتي للشعراء أم انحلالاً في المواضيع التي يتناولها بعض هؤلاء الشعراء؟ فالرمزية سواء كانت انحلالية أو غير انحلالية، باتت على يد الشعراء الرمزيين الروس فلسفة تصوفية ميتافيزيقية، فكل واحد منهم أخذ يشعر وكأنه موئل للكشف عن واقع روحاني. فأصبح مصطلح "الانحلال" مائعاً في ثنائيات مُنبئة في أعمالهم وسلوك بعضهم: وثنية ومسيحية جديدة؛ حالة ما وراء الخير والشر وبحوث تصوفية؛ نزعات تكره السياسة وانهماك سياسي نشط؛ فجورية ونبالة، كونية وعنصرية سلافية؛ مجافاة أرستقراطية للحشود وميل نبوي مشحون برغبة المشاركة في التعليم...

ويعتقد ريناتو بوغيولي أن ولع بعض الرمزيين بمواضيع متطرفة كالجنس، المرض، الموت...، كان مظهرًا من مظاهر احتجاجهم على ترهّد العصر السابق لعصرهم. كما أن الفردانية سمة الانحلال الرئيسية، أصبحت نرجسية لدى الرمزيين الروس إذا كانوا يكثرّون من الحديث عن أنفسهم وأعمالهم. بحيث أن تروتسكي كتب عن أندريه بيلي هذه العبارة القذحية: "يَهْتَمُ دائماً بأناه، يروي قصصاً عن أناه، يدور حول أناه، يستشقُّ أناه، ويلعقُ أناه".

## ملحق رقم ٣: فيليمير خليبنيكوف: تعويذة بواسطة الضحك

نشر فيليمير خليبنيكوف قصيدته "تعويذة ضحك" عام ١٩١٠ في كرّاس جماعي عنوانه "أستوديو الانطباعات". وقد أثارت ضجيجاً كبيراً وسط الأدباء الروس، وسخر منها البعض، والآخر رحّب بها كإضاعة لشعرية جديدة، وشهرتها عثمت على معظم أعماله الشعرية المليئة بالاشتقاق الشعري والكلمات الجديدة، التي استمد منها الشكلاونيون الروس، أفكارهم النقدية. وثمة دلالة طليعية للقصيدة هذه: فهي مكتوبة في أوج الحركة الرمزية التي يقوم مبدأها الشعري على التناغم والصمت والجمالية، بينما مستقبلية خليبنيكوف تفضّل النشاز ولغة الشارع وأصواته، وبهذا تدلّ القصيدة على استهزاء بالرمزية، كما ينطوي نشرها على إشارة ثقافية إلى فلسفة هنري برغسون خصوصاً إلى كتابه واسع الانتشار آنذاك: "الضحك".

بنى خليبنيكوف "تعويذة ضحك" على اشتقاقات جذر فعل "ضحك"، وذلك بزيادة سوابق prefixes ولواحق suffixes إلى الفعل، ناحتاً كلمات جديدة ذات صوتيات إيقاعية. والقصيدة تعتمد بناء صرفياً وجملاً اقتضائية، للكلمات المنحوتة فيها بروز أكثر، والقوافي بالمعنى المعروف غير موجودة، لكنها تعتمد التوزيع الأوركستراي للصوائت والصوامت، كما يوضح الباحث نيلس أكه نيلسون:

حينما قررتُ ترجمة هذه القصيدة، وقفت على صعوبتين اثنتين تتبناهما القصيدة أساسًا، أولاهما: في اللغة الإنجليزية وفي الفرنسية، مثلًا، هناك إمكانية زيادة سوابق ولواحق، مثل اللغة العربية التي تعرف إجراءات السوابق واللواحق والحشو ليتغير المعنى أو يتسع لكن علينا في عدد من الحالات إضافة كلمة جديدة للتوصل إلى المعنى المتعلق بالكلمة الأصلية. فمثلًا في الإنجليزية "laugh يضحك" يكفي أن نضيف بادئة re ليكون لدينا كلمة جديدة واحدة وهي relaugh التي لا يمكننا ترجمتها، عربيًا، بكلمة واحدة مقابلة، بل بكلمتين: "يعاود الضحك" إلا إذا اخترنا صيغة "ضحاك" مبالغة لاسم الفاعل "ضاحك". هل أترجم القصيدة، إذن، حرفيًا على حساب الإيقاع الصوتي واللعب الاشتقاقي، فيأتي البيتان الأولان شيئاً من هذا القبيل: "كفوا عن الضحك، يا ضحاكون/ انفجروا ضحكا يا ضحاكون"! وأخرى الصعوبتين هي أن هذه القصيدة لم تكتب لإيصال معنى محدد، وبالتالي على المترجم تحديده ثم إبرازه، وإنما على العكس كتبت على أمل أن تكشف هي، في مهبة أصوات الحروف والتشويق اللغوي، عن معان جديدة لم تحدد من قبل. وفي مسيل هذه التساؤلات، وجدت، في أثناء بحثي عن كل ما كتب بالفرنسية والإنجليزية عن خليبنيكوف، دراسة قديمة بالإنجليزية حول ترجمة هذه القصيدة، كتبها الباحث المختص بالأدب السلافية نيلس أكه نيلسون. أخضع فيها عشر ترجمات ألمانية، إنجليزية، فرنسية وبولونية، للنقد والتمحيص مبيّنا ابتعاد هذا المترجم عن الأصل واقترب ذاك منه، وبالأخص من زاوية توزيع الشاعر للحروف الصائتة والتلاعب بالجرس الإيقاعي للاشتقاق الروسي. وكيف أن كل واحد من المترجمين حاول أن يستفيد من الإمكانيات التوليدية لكلمة "ضحك"، في اللغة المنقول إليها. ومع هذا، فإن كل هذه الترجمات، مضافاً إليها تلك التي تمت بعد ظهور هذه الدراسة، بقيت مجرد تقليد للأصل وليس نقله. غير أنها أعاننتني على أن أسلك طريقاً جديداً ألا وهو "الترجمة على منوال الأصل"، بدلا من "الترجمة عن الأصل".

## تَعْوِذَةُ ضَحْكَنِ

اَنْتُمْ اَضْحَكْتُمْ الضَّحُوكَ

ضَحْكًا ضَاحِكًا

تَضَحَّكُوا اسْتَضَحَّكُوا ضِضْحَكْتُمْ اَضْحُوكَ

ضُؤْيُوكَ ضِضْحَكْتُهُ مُسْتَضَحَّكًا

مِضْحَاكُكُمْ مُمَضِّحُكُ

ضُؤَاوِجُكُ اَضْحَكْتَ الْمِضْحَاكُ

تَضَاحِكُوا ضِضْحُوكُ يَا بَضْحَكْتُهُ تُضَاحِكُ ضَاحِكًا

بِضَاحِكُ لِلضَّحِكِ لَا تَضَحِكُوا

ضُضْحِيكَةُ الضَّاحِكِ تَضَحِيكُ

اسْتَضَحَّجُوهَا ضَحْكَةً تَضَحَّحَا

وَاَنْتُمْ اَضْحَكْتُمْ الضَّحُوكَ ضِضْحَكًا ضَاحِكًا.



## ملحق رقم ٤: قصيدة ماندلشتام التهكمية بستالين

في مطلع ١٩٣٤، قرأ الشاعر الروسي الكبير أوسيب ماندلشتام، اللاعب الأساسي في تأسيس الحركة الشعرية الطليعية الروسية، المابعد رمزية، المعروفة باسم "الذروية (من ذروة)"، قصيدة تهكمية بستالين أمام جمع من الأصدقاء. وفق زوجته ناديزدا في مذكراتها، ليست هناك مخطوطة على الإطلاق لهذه القصيدة، وإنما فقط قرئت، ويبدو أن البعض حفظها عن ظهر قلب، وعن هذا الطريق وصلت إلى أسماع رجال الأمن السري، فاعتقلوا الشاعر يوم ١٣ أيار ١٩٣٤، ثم اقتحموا بيته بحثاً عن المخطوطة، فلم يعثروا على شيء من هذا القبيل. حاول بعض الشعراء التدخل لدى ستالين للعفو عنه، ومن بين هؤلاء كان بوريس باسترناك، الذي حاول قدر الإمكان إقناع ستالين. وبالفعل، تم تخفيف العقوبة عليه من الإعدام إلى النفي، فنفي إلى إحدى مدن روسيا الأوروبية، وبقي هناك سنوات عديدة يعاني من المرض والفقر والعزلة. وحاول ماندلشتام، في لحظة يأس جنوني، كتابة قصيدة مدحية عنوانها "أنشودة إلى ستالين"، على أمل أن يعود إلى موسكو ويواصل حياته طبيعياً... لكنها لم تجد نفعاً. إذ في آب ١٩٣٨، تم اعتقاله وهذه المرة أرسل إلى معسكر اعتقال في سيبيريا، فاشتد عليه المرض ومات في ٢٧ ديسمبر عام ١٩٣٨.

قرأت كل ما توفر من ترجمات لقصيدة ماندلشتام التهكمية هذه، وكان هناك ما يقارب عشر ترجمات... ووجدت أن كل مترجم حاول أن يقلد النص الأصلي على أن يترجمه ترجمة أمينة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر الأمريكي المشهور روبرت لويل كان يفضل مصطلح "تقليد" كتسمية لكل ترجمة يقوم بها.

من بين الاختلافات التي لاحظتها بين كل الترجمات الفرنسية والإنجليزية لقصيدة ماندلشتام، هو ترجمة البيتين الأخيرين. فقد ترجمهما روبرت لويل، على النحو التالي: "بعد كل إعدام، يضع كأي قبائلي جيورجي/ توتاً أحمر في فمه". في ترجمة دبليو أس ميروين: "يدحرج الإعدامات على لسانه كثمرات عنبية/ متمنياً معانقتهم كمثّل أصدقاء من الوطن".

في الحقيقة، إنّ الترجمة الحرفية لهما هي التالية: "كل إعدام توت أحمر/ وصدرُ الجيورجي جدّ كبير". أمّا المترجمون الفرنسيون فإنهم قدموا صيغة أكثر وضوحاً: "كل إعدام مأدبة / وكبيرة هي شهية الجيورجي".

الباحثة الروسية "ليانو" التي ساعدتني على شرح القصيدة كلها، قالت لي: "عندما يقرأ الروسي هذين البيتين، فمن بين ما يفهم هو التالي: إثر كل إعدام، يشعر بالهناء والافتخار. وأنّ التوت لا يرمز فقط إلى الدم بسبب لونه الأحمر، وإنّما كذلك يعبر عن الرخاء والانشراح". عندها، شعرت أنّ هناك شيئاً من الصواب المتناثر في ترجمة هذا وذاك، وأنّ كل مترجم أراد وضع نسخة تنقل روحية قصيدة ماندلشتام ضمن الإدراك العام للغة المنقول إليها. ففكرت أنّ قراءة مقالات عن الوضع الثقافي في ثلاثينيات روسيا الستالينية، قد تكون عاملاً مساعداً للم شمل المعنى الرئيسي للقصيدة، وبالتالي الاستفادة من كل هذه التمثلات/ الانتهاكات لحرمة الأصل. فمثلاً إنني وجدت، في كتاب مذكرات زوجة ماندلشتام، إشارة إلى أنّ أحد العاملين في سكرتارية مكتب ستالين، كان يشعر بالقرف من أنّ الوثائق التي يطلبها ستالين تعود دائماً ملطخة بالدهن، وهذا يعني أنّ أصابع ستالين كانت شحمية بالفعل... وربما من هذا المصدر استوحى ماندلشتام البيت الخامس في قصيدته.

ملاحظة أخيرة: في قصيدته، لم يسمَ ماندلشتام ستالين "الجيورجي" وإنما "الأوسيتي". ومع أن أم ستالين من أصل أوسيتي والأوسيت هم سكان شمال جيورجيا، فإن ستالين كان يفتخر بأنه من جيورجيا، ومعروفاً كجيورجي. ومن هنا فضل بعض المترجمين ذكر "الجيورجي" بدلاً من "الأوسيتي":

نعيشُ صُمًّا فلا نسمع ما تحتَ أقدامنا  
بل كلامنا لا يُسمع على بعد عشر خطوات  
في حين جَبَلِي الكرملين يُذكرُ  
في أيِّ حديثٍ مهما ابتسر.

غليظةٌ كالديدان أصابعه الزفرة  
ومن شفّته تتساقط كلماتٌ فصيحة  
ثقيلةٌ كعيار الميزان  
له شوارب صُراصلية هزّاءة  
وجزمةٌ طويلةُ السّاق من جلدٍ لماع.

حواليه قادةٌ أعناقُهم أعناق الدجاج؛  
أنصافُ رجالٍ يلعبُ بهم ويداهنهم  
فيصهلون، ويتأوّهون، ويموءون

ولا يعربد أحدٌ سواه قاذفًا بوجوههم أو امره  
يُقبِرُ مرسومًا إثر مرسومٍ  
كنعالِ الخيل يرمي بها الرأسُ،  
الأربةُ، الصدغُ أو حاجبُ العين.

كلُّ إعدامٍ وليمةٌ توتٍ أحمر  
تملأ صدره بالانشراح والغرور  
وصدر الجيورجي أوسع الصدور!

## ملحق رقم ٥: زابولوتسكي، أولينيكوف وأعضاء "أوبيريو" الآخرون

إلى جانب دانييل خارمس وألكسندر فيدنسكي، ضمت حركة "أوبيريو" (انظر فصل: "المعنى المنشق...")، كتابًا وشعراء لعبوا دورًا كبيرًا في مرحلة تأسيسها ورسم معالمها. من بينهم نيكولاي زابولوتسكي (١٩٠٣-١٩٥٨)، العضو الوحيد الذي كان له ديوان شعر مطبوع "أعمدة" (١٩٢٩). وقد انضم إلى حركة "أوبيريو"، بعد أن كتب مع خارمس "إعلان ثلاث ساعات يسارية". غير أنه بسبب مشاحناته المتواصلة مع فيدنسكي، ترك الحركة عام ١٩٣٢، وواصل كتابة قصص للأطفال، وعمل مترجمًا إلى أن اعتقل عام ١٩٣٨ وأُرسل إلى معسكر الاعتقال الغولاغ. وبعد أن أطلق سراحه عام ١٩٤٤، راح يتجه نحو أشكال كتابية تقليدية وأصبح، بعد الحرب العالمية الثانية، شاعرًا مقبولا في الوسط الأدبي الرسمي. ولخص الشاعر الروسي الكبير جوزيف برودسكي إنجازَه بالعبارَة التالية: "لقد فعل زابولوتسكي للأدب الروسي في القرن العشرين ما فعله غوغول للأدب الروسي في القرن التاسع عشر". في أواخر حياته قال: "إنني أعتمد على القارئ الذكي الذي له استعداد لاستخدام عقله كما يستخدم شاعره لتذوق الشعر". هنا مطلع قصيدته "معركة الفيلة":

اسمع، يا محارب الكلمات

دع الليل يغني بسيوفك.

خيّلُ النعوت تدوس

دمى الأسماء، المتداعية

الخيالة ذور الشعر الأشعث  
يدحرون دبابات الأفعال  
وقنابل الملاحظات الاعراضية  
تنفجر لهباً فوق الرؤوس.

معركة الكلمات، قتال المعاني  
ثمة ضجيج عام في برج تركيب الكلام.

أما نيكولاي أولينيكوف (١٨٩٨-١٩٣٧)، الناشر الشيوعي في النهار،  
والطليعي في الليل، كما كان يسميه البعض، فقد انضم إلى الحزب الشيوعي  
السوفييتي عام ١٩٢٠ وبقي فيه حتى إعدامه عام ١٩٣٧ بعد أن كتب اعترافاً  
تحت التعذيب بأنه يعمل في منظمة تروتسكية يسارية معادية للسوفييت. أنشأ  
عام ١٩٢٥ دارَ نشرٍ تعنى بأدب الأطفال في لينينغراد. مع أنه لا يمكننا  
اعتباره عضواً بكل معنى الكلمة، فإنه يعتبر جزءاً من تاريخ حركة "أوبيريو".  
ويعود ذلك إلى كونه تبنى معظم مواقفها الشعرية، وحافظ على صداقة حارة  
وعميقة مع مؤسسيها، إذ بفضلها تحسنت أوضاع خارمس وفيدنسكي المعيشية،  
فمجلته "القنفذ" الصادرة عن الدار، هي المجلة الوحيدة التي كانت تشير كتاباتهما  
للأطفال. ضاعت معظم أعماله، ولم يبق منها سوى ١٥٠٠ بيت شعر. يتميز  
شعره بفكاهة سوداء ترصد حالات غريبة. فمثلاً كتب قصيدة عنوانها "الذبابة"  
تتحدث عن شخص يروي كيف وقع في غرام ذبابة عندما كان شاباً، وكان  
غالباً ما يتأمل جمالها بالميكروسكوب واكتشف أن الذبابة هي أيضاً كانت

مغربة به؛ وأن أحدهما يكمل الآخر ويقتله. وعندما كبر راح يعاني الأمراض. والذبابة ماتت منذ زمان، فبقي وحيدا متحسرا على الأيام الحلوة مع ذبابته ذات السيقان المتعددة. أما قصيدته "تشارلس داروين"، فهي تروي كيف أن داروين ذات يوم، راح يفتحص طائرا صغيرا قصيرا المنقار، فاكشف كم هو جميل هذا الطائر بحيث وجد نفسه مقارنة به لاشيء، فأخذ داروين يلعن الطبيعة لقسوتها في خلقه دميما، فأخرج مسدسه وأطلق النار:

تشارلس داروين كان بيولوجيا مشهورا

لكن لم يكن جميل الوجه.

وهناك أيضا كتاب النثر كالفيلسوف ياكوف دروسكين (١٩٠٢-١٩٨٠) فله أعمال كثيرة فلسفية ولاهوتية وشعرية ويوميات ودراسة عن باخ، ولا ننسى دوره العظيم في الحفاظ على مخطوطات خارمس وفيدنسكي وأولينيكوف وإنقاذها من الضياع... فلولا دروسكين لما كان هناك تراث اسمه أوبيريو. أما الفيلسوف الغريب ليونيد ليبافسكي (١٩٠٤-١٩٤١) الذي مات أثناء معركة لينينغراد، فقد ترك مخطوطات فلسفية ولغوية منها "نظرية الكلمات" و"رسالة في الماء"، وكان يعتبره خارمس "منظر حلقة الرتبة".

ختاما، أمل أن يقوم مترجم دقيق بنقل، عن الروسية وليس عن لغة ثانية ومع مراجعة دقيقة (لأنها جد متشابكة ومتجنرة في اشتقاقات اللغة السلافية)، رواية "أعمال وأيام سفيتونوف" التي كتبها أحد مؤسسي "أوبيريو" قسطنطين فاغينوف (١٨٩٩-١٩٣٤) الذي مات بمرض السل. فهي رواية غريبة تعتبر جزءا من تراث "أوبيريو"، بلغتها الفريدة واعتمادها على مونتاج شبه سينمائي مذهل في خلق الشخصيات ووصف الأحداث البشعة التي يمرون بها. وبطل الرواية سفيتونوف هو كاتب شاب يبحث عن رواية، فيجدها مشهدا فمشهدا،

حدثًا فحدثًا، شخصية فشخصية. هكذا نجول معه في شوارع بطسبورغ الخلفية وحدائقها، وهو يتصيد أبطال روايته من العالم الحقيقي، ويسيطر على ماضيهم في مخطوطته. وسفيتونوفوف لا يدخل بيت أحد دون أن يرى مكتبته فيدون عناوين الكتب ويطلع على محتوياتها ليستخدم جزءًا منها في روايته. ففي نظره، ليس ثمة مبدأ أخلاقي، وليس هناك اختلاف أساسي بين الميت والحي، فكل ما لديه هو موهبة اختلاق شخصيات وهمية من كائنات موجودة. فها هو يقول: "أمس فكرت أنه من الضروري أن تكون امرأة في الرواية، لذا أخذت رواية ماثوران (ملموث التائه)، ورواية بلزاك (الجلد غير المدبوغ) وحكاية هوفمان (القدر الذهبي)، فاخترت من كل هذه الروايات هذا الفصل المتعلق بشخصية المرأة". "أعمال وأيام سفيتونوف" تسرد معاناة روائي لا يرى في أصدقائه سوى مواد لشخصياته. لكن هذا لا يعني أن بطل الرواية يشبه ذاك الذي يكتب قصائده بلسق جملة من هذا الكتاب وعبارة من تلك الصحيفة. على العكس، إن سفيتونوف، بالسطو على ماضي الشخصيات الحقيقية ووقائع حياتها، ينتج شخصية مركبة للمجتمع الذي تعيش فيه تلك الشخصيات. والرواية تبلغ الذروة عندما يكتشف، في المخطوطة، أحد أصدقائه نفسه شخصية روائية.



## ملحق رقم ٦: تيار الثقافة البروليتارية

فتحت الأعوام الأولى من ثورة أكتوبر، النقاش حول دور الإبداع في العملية الثورية. فالموقف الماركسي الذي كان سائداً يتلخص بالتالي: "إنَّ البنية الاجتماعية لمجتمع معطى تعتمد على الطريقة التي يلبي فيها المجتمع الاحتياجات الاقتصادية. ووفقاً لهذه النظرية الماركسية، فإنه تمَّ تشييد، فوق أسس الإنتاج وعلاقات مجموعة اجتماعية بالأخرى في سيرة الإنتاج، بنية الدين، الأدب والفن، الفوقية التي تكون ثقافة مجتمع معطى. فإذا كان المجتمع مقسماً إلى طبقات، فإنَّ هذه البنية الفوقية الثقافية ستعكس مفهوم الطبقة السائدة الحياتي. فالأدب لن يعبر عن فكر ومشاعر الإنسانية ككل، إلا بعدما يتأسس المجتمع اللاتبقي". وبما أنه لم يكن هناك بعد نظرية واضحة يمكن أن ينتهجها الإبداع، ساعد هذا الوضع على ظهور كتاب ومجموعات أدبية، يحاول كل منهم أن يدلّو بدلوهم في هذا الموضوع الشائك. وأخذ بعض الكتاب يحاربون المستقبلية داعين إلى ثقافة بروليتارية، أي جعل الفن في خدمة الثورة. وقد تأسست مجموعة "الثقافة البروليتارية" بزعامة بوغدانوف من أجل "تأسيس أدب طبقي بروليتاري". ذلك أن سيطرة البروليتاريا في كلِّ الحقول الثقافية، هي في نظر بوغدانوف، شرط أساسي لإقامة سلطة البروليتاريا على المجتمع ككل، فالفن وسيلة لتنظيم قوى البروليتاريا". والأساس النظري لكتاب "الثقافة البروليتارية" هو "أنَّ الكائن يُحدّد الوعي... وهذا يعني أن كل ثقافة ما هي سوى تعبير عن نظام اجتماعي اقتصادي معطى، ونتاج طبقة محددة. الأدب، الفن، العلوم كل هذه ما هي سوى بُنى فوقية مشيدة فوق البناء الأساسي للنظام الاقتصادي.

وفي مؤتمرهم الأول عام ١٩١٨، صاغ مالفينوفسكي باسم مستعار أهداف "الثقافة البروليتارية": "ينظم الفن بواسطة صور معيوشة التجربة الاجتماعية ليس في مجال المعرفة فحسب بل كذلك في مجال المشاعر والطموحات. ونتيجة لهذا، فإن الفن يمثل إحدى أقوى أدوات تنظيم القوى الطبقيّة والجماعية في المجتمع الطبقي. فن طبقي لا غنى عنه للبروليتاريا لتنظيم قواها من أجل العمل الاجتماعي، والصراع والبناء. الجماعية هذه هي روح هذا الفن الذي عليه أن يعكس العالم من وجهة نظر الجماعية العمالية، مُعبراً عن مشاعرها وإرادتها النضالية والإبداعية". وعلى الرغم من الضجيج الذي أثارته هذه المجموعة، فإنها، في الحقيقة، لم تنتج أي عمل أدبي له قيمة. ناهيك عن أن معظم كتابها هم من طبقة وسطى أو برجوازية صغيرة وليست من طبقة البروليتاريا.

كان مايكوفسكي يحتقرهم فهم، في نظره، "يرقعون معطف بوشكين البالي". وكان لينين يكره سطحيّتهم بالحديث عن ثقافة بروليتارية، وغالباً ما يحصر كلمة "الثقافة البروليتارية" بين مزدوجين لأنه لا يرى أي معنى فيها. ذلك أن البروليتاريا، في حساباته الماركسي، ستزول في المجتمع الشيوعي الخالي من كل طبقة. كما كان يخشى انحرافاتهم الدينية. إذ كان قادة "الثقافة البروليتارية" يؤمنون إن الوحدة الروحية والتصوّف للبروليتاريا والثورة والاشتراكية سترتقي بالإنسان إلى أن يحصل على كل طاقاته ويصبح أشبه بالرب. إلا أن لينين الذي لم تكن له معرفة قضايا الأدب وبخاصة التجديد الطليعي على نحو كاف، فذائقته كانت كلاسيكية وتقليدية، لم يتصد لهم فترك مهمة تفنيدهم للشخص الأكثر تبحراً في قضايا الثقافة واطلاعا: تروتسكي. وبالفعل، نشر تروتسكي في "البرافدا" (سبتمبر ١٩٢٢)، مقالا تحت عنوان "الثقافة البروليتارية والفن البروليتاري"، جاء فيه: "إن كتاب 'الثقافة البروليتارية'

لم ينجزوا شيئاً سوى الثرثرة والتبجح وإزعاج أولئك الذين يعارضون الثقافة البروليتارية من صوريين ومستقبليين ونقاد شكلايين". ثم يتساءل: "لكن إذا ألغيت مؤلفات هؤلاء الصوريين والمستقبليين والشكلايين، ما الذي سيبقى، يا ترى، من الأدب السوفياتي؟ الوعود بالدفع غير المؤكدة التي تقدمها الثقافة البروليتارية؟!". وبالفعل لم يبق، اليوم، شيء مما تبجحوا به، يستحق القراءة أو الذكر. وقد أوضح بأن "الثقافة الجديدة التي تقضي إلى الثورة سوف لن تكون ثقافة بروليتارية، فللمرة الأولى في التاريخ الكوني، سوف لن تكون هناك ثقافة طبقية". موضحاً أن البروليتاريا تعمل على إزالة نفسها كطبقة: "فهي، على عكس البرجوازية التي تعتبر سيطرتها على المجتمع غاية في ذاتها، وأن تكون دائمية، لا تتسلم السلطة إلا لكي تزول في أعماق مجتمع بلا طبقات... صحيح أن هناك فترة زمنية بعد الثورة تسمى بديكتاتورية البروليتاريا، لكنها فترة جد قصيرة تكون فيها الطبقة العاملة منشغلة بالصراع السياسي إلى حد لا يكون لها معه قدرة على بناء ثقافة جديدة... إذن أي حديث عن ثقافة بروليتارية لهو لغو وهراء!".

في الحقيقة، يمكن القول إن كتاب "الثقافة البروليتارية" هؤلاء يمثلون الفلول المبكرة للاضطهاد الستاليني في الوسط الأدبي. ناهيك عن أن محاولة القضاء على كل أهداف ثورة أكتوبر التحررية، أخذت تحاك في كواليس الحزب. ذلك أن الصراع على قيادة الحزب البلشفي، بعد موت لينين، بدأ بين أعضاء اللجنة المركزية كامينيف، زينوفيف، بوخارين، وتروتسكي الذي كان يؤمن بشيوعية نقية وبفكرة الثورة الدائمة التي تطالب بمساندة الحركات الثورية في البلدان الأخرى، بينما بوخارين وزينوفيف وكامينيف كانوا ضد السياسة الاقتصادية الجديدة التي أدخلها لينين لإنقاذ الاقتصاد السوفيتي من

الانهيـار، معتبرين إياها انحرافاً عن الشيوعية الأصلية وتنازلاً للفلاحين. أما ستالين، فقد ترك قادة البلشفية العباقرة هؤلاء يتصارعون في نقاشاتهم، عاملاً في الخفاء على السيطرة الفعلية على الحزب وبالتالي على تصفيتهم جسدياً واحداً إثر الآخر، وبالتالي إخماد كل الشرارات الإبداعية والنقدية الروسية، بفرض اتحاد كُتّاب] يسيّره الحزب. (انظر ملحق رقم ١٠).

## ملحق رقم ٧: ألكساندر فورونسكي

ألكساندر فورونسكي ناقد موهوب نال إعجاب لينين وتروتسكي، ومؤسس أول مجلة أدبية سوفياتية وهي "الأرض البكر الحمراء"، وقد تَمَّت ولادتها في اجتماع كبار الحزب البلشفي بشقة لينين، ومن بينهم غوركي. وتناولت هذه المجلة بعين نقدية وجديدة مواضيع جمالية. فورونسكي بلشفي عنيد نظم مظاهرات عمالية قبل الثورة وكان أول من دعى إلى ضرورة تأسيس صحيفة يومية تنطق باسم البروليتاريا وكانت اللبنة الأولى لما عرف بعد، جريدة "البرافدا". هناك من يعتبر أن فورونسكي كان عليه كناقذ أدبي، أن لا يزج نفسه في النقاشات الدائرة في الكرملين والصراعات حول السلطة بعد وفاة لينين، حيث اتخذ مواقف علانية مع تروتسكي، مما جعلته شخصاً مطلوباً. عند تسلّم ستالين مقاليد الديكتاتورية عام ١٩٢٧، تمّ أولاً، طرده من إدارة المجلة، وثانياً؛ إلقاء القبض عليه مطلع الثلاثين، وثالثاً؛ إعدامه عام ١٩٣٧. يمثّل فورونسكي الاتجاه الماركسي الأكثر تفتّحاً نحو الإبداع، وهو من الماركسيين القلائل الذي اهتموا ودافعوا عن إسحاق بابل. وكان يرفض التخلّي عن المعايير الأدبية ويرفض أيّ اغفال لاستقلالية الفن. وأفضل خلاصة لموقفه كتبه فكتور أرليخ: "بالنسبة إلى فورونسكي، الفن ليست أولويته مسألة تعبئة مشاعر المجموع لصالح وجهة نظر عالمية محددة طبقياً. الفن، في نظره، شكل مميز من أشكال المعرفة؛ نمط جد حدسي لفهم الواقع. وصحيح أن فورونسكي، كماركسي، يسلّم جدلاً بأن الطريقة التي يتصوّر العالم فيها، والمدى الذي يكون عرضة له لكي تنفذ بصيرته إلى الواقع،

متأثرتين على نحو دال، بظرفه الاجتماعي. لكن فورونسكي أكد أن الكاتب العظيم يستطيع مراراً وتكراراً تجاوز حدود طبقته والناطقين السياسيين باسمها. في الحقيقة، فإن حقيقي مسلح بالحدس وسلامة الإبداع ليس في وسعه إلا أن يرى ويجسد في عمله حقائق معينة تتنافى مع انحيازه الواعي ومصالح طبقته. والاستنتاج بهذا الافتراض كان لمساندة الطروحات التي تقيد أن الكاتب غير المنتمي للحزب، والذي له موهبة ونزاهة يمكن أن يكون ليس جمالياً فحسب، وإنما كذلك سياسياً، أكثر قيمة من بروليتاري عادي، بما أن كتابات هذا الكاتب تستطيع إنتاج معنى أدق للوقائع الاجتماعية الجديدة وبالتالي توفير دليل أضمن للعمل السياسي.

## ملحق رقم ٨: ماكس شتيرنر... استفاد الجميع من أفكاره إلا هو...

على الرغم من كل الانتماء الفوضوي إلى فكره، بقي ماكس شتيرنر على هامش جميع الحركات الراديكالية، بل نسيته حتى الأقسام الأكاديمية التي غالبًا ما تفنخر (وربما لسبب أناني هو العيش) بأنها تنبش كهوف الماضي بحثًا عن مفكر لم يأخذ حقه التاريخي. مع العلم أن مفكرين معاصرين لشتيرنر ومفكري القرن العشرين اعترفوا بأصالة أفكار شتيرنر وثراءها... فيها هو فويرباخ يكتب إلى أخيه روجيه عن شتيرنر: "التقيت بالمفكر الأكثر أصالة وتحررًا... إنه الأذكى ما بين الهيجليين الشباب. وقد أكد المؤرخ الماركسي الشهير لازيك كولاكوفسكي: بأنه "حتى نيتشه بقي ضعيفًا أمام الدفق الجذري لأفكار شتيرنر". بل هناك حشد هائل من المفكرين الذين خرجوا، بشكل أو آخر، من معطف نظرية شتيرنر "الواحد الأحد"، مندهشين بقوة النبرة الراديكالية الحرة في كتابات شتيرنر، بقوا صامتين إزاءه في محاضراتهم وكتبهم، بل أسهموا في التعظيم على أفكاره التي كانت أفكارهم تتغذى عليه سرًا: كارل شميدت، ادموند هوسرل، جورج زيميل بل حتى الفوضويون كباكونين وبرودون. ذلك لأن "شتيرنر"، كما اعترف أدورنو، "هو الفيلسوف الوحيد من بين الهيجليين الشباب الذي أفشى السر". السر الذي يرمز على الأنانية العميقة وراء كل انتماء فكري وإدعاء لتحرير البشرية، بل في نظر شتيرنر، إن الأنانية هي المحرك الأساسي والهدف الأول والأخير لكل فعل إبداعي، فكري، حزبي، إيماني أو تسامحي.

ماكس شتيرنر (١٨٠٦-١٨٥٦) اسمه الحقيقي يوهان كاسبر شמידت، كني بشتيرنر لعلو جبهته واتساعها. عاش وحيداً أوحده. توفيت زوجته، ابنة صاحبة النزل الذي يسكنه، في السنة الأولى من زواجه. وطلفته زوجته الثانية الحرة البوهيمية لأنه حاول، بعبارتها هي، أن يتزوج مالها مكتفياً به عنها...

مارس مهنة التدريس سنوات، وهي الفترة الوحيدة التي عرف إبانها مورداً مطمئناً. تألف وأصدقائه البوهيميين (حلقة احرار Freien) يتقدمهم برونو باور (بعد أن حُرم من التدريس في جامعة بون بسبب أفكاره المضادة للدين)، فعاشوا مجون الفكر الهيجلي وصاحبوا صخبه يساراً هيغلياً، في إحدى حانات برلين: "حانة هيبيل".

نشر عددًا من المقالات في مجلة ماركس Reinische Zeitung وفي مجلة هوبل. بعضها يتعلّق "بالمبدأ الزائف لتربيتنا" معتبراً إياها تربية ترويضية لا تهدف سوى إلى إخراج مواطنين مفيدٍ أيّ مخلوقات خاضعة. لذا كان شتيرنر يطالب بتربية يكشف المرء، من خلالها ذاته بنفسه، وأن يتحرّر مما غريب عنه، وأن يتخلّص من كلّ سلطة تسلّطية؛ تربية يستعيد من خلالها براءته وتجعله طبيعة حرة: تربية حرة يرافقها قوّة الرّقض، من خلالها لا يحتاج الطفل إلى معرفة تلقّن وإنما عليه أن يتوصّل بنفسه إلى تألّفه الخاص. كما كتب نقدًا أدبيًا يناقش فيه رواية يوجين سوي "أسرار باريس"، وله أيضًا كتابات تمهيدية تعارض مفهوم الدولة حتى لو كانت مُشيدة على مبدأ الحب. "فمهما كانت الدولة متسامحة، فإنّ هذا التسامح يتوقّف حيال التمرد... يجب ألا يتمتّع أحدٌ بإرادة خاصة (أي حرة) وهذا ضرورة مطلقة في نظر الدولة. إنّ "الأنا" دون كوابح تُعتبر في الدولة كمجرم. والإنسان الذي تقوده جرّأته، وإرادته، والذي يرفض المجاملة والخوف، فالدولة تحيطه بالجوايسيس". إذن، شتيرنر هو على عكس كلّ المفكرين، لم يقف ضد شكل برجوازي، أو ليبرالي،



من أشكال الدولة وإنما من الدولة مفهومًا وممارسةً، فهي في نظره ترتكز على استعباد العمل (والمعسكر الشيوعي كان أكبر برهان على نبوءة شتينر هذه).. وما إن يصير العمل حرًا، حتى تنتهي الدولة".

إلا أن ذروة نشاطه الفكري تجسدت في ظهور كتابه الوحيد "الواحد الأوحد وملك يمينه" (١٨٤٤) *Der Einzige und sein Eigentum* الذي أراده بيانًا عن استفاد الجدل الهيجلي إمكاناته مبيّنًا الأصول الدينية والطابع الفتشي لكل المثل الأخلاقية وبالأخص مثل هؤلاء الاشتراكيين، ويؤشر شتينر هنا، إلى اسطورة "الوسيط" في التاريخ. فـ"واحد". شتينر "الأحد" *Der Einzige* ليس فرد *der Einzelne* الفلسفة الليبرالية، ذلك أن شتينر لم يبين نقده لواقع الإنسانية من خلال علاقتها بتاريخ مشروع تحررها فقط، وإنما كذلك من خلال التباين الحقيقي بين جذر ما تنطقه من كلمة وأخرى، أي بين جذر واحد أحد وآخر. بل هذا الأحد لم يُقتطع من المجموع. إذ وجوده ووعيه بوجوده متلازمين "الواحد الأحد": "إلى الجحيم، إذن، كل قضية ليست قضيتي المحض. أعتبرون أنه يجب على قضيتي أن تكون، على الأقل، (الخيرة)؟ الخيرة، الشريرة، ماذا يعني ذلك؟ أنا نفسي قضيتي أنا، وأنا لا خيرة ولا شريرة: حسبي أنا ليس لهاتين الكلمتين من معنى". ومن هنا جاء معظم نقده في الكتاب، لمفهوم الحزب، مبيّنًا أن: "الحزب ليس سوى دولة داخل الدولة. و(السلم) ينبغي أن يسود على (دولة النحل) الصغيرة هذه كما على الكبيرة. أولئك الذين ينادون، بأعلى صوتهم، بوجوب وجود معارضة داخل الدولة هم، بالتحديد، الذين يشجبون، بكل شدة، كل ما من شأنه أن ينال من وحدة الحزب. وهذا دليل على أنهم هم أيضًا، لا يريدون إلا الدولة. لا تتحطم الأحزاب على صخرة الدولة إنما على صخرة الواحد الأحد... فالحزب لا يتحمل عدم التحيز. إن الأنانية تبرز، بالضبط، في عدم التحيز هذا. ما شأني أنا والحزب؟ سوف أجد ما يكفي من الناس لكي يتحدوا معي دون أن يؤديوا يمين الولاء لرايتي".

إنّ كتاب "الواحد الأحد وملك يمينه" يمثل بياناً شديدة اللهجة، أولاً؛ ضد اختزال هيغل للأحاد جاعلهم مجرد وسائل لتحقيق "الفكرة الشاملة"، وثانياً؛ ضد عبادة فويرباخ للجنس البشري كـ"نوع"، وبالتالي ضد الأديان التي تخضع الإنسان لمشيئة قيم يفرضها الله، وبالأخص ضد الشيوعيين المتجمّعين في حزب مستبدلين الوسيط الهيجلي "الفكرة الشاملة" بوسيطهم الجديد "البروليتاريا". تجدر الإشارة هنا، إلى أنّ ماركس سوف لن يغفر شتيرنر الذي بيّن، "قبل أن تُعد"، بأن إنسانية ماركس العملية لتتشابه وإنسانية فويرباخ. لن يكون بوسع ماركس، إذن، بعد أن زعزع شتيرنر قناعاته، إلّا إعادة كتابة هذه القناعات سنة ١٨٤٥، من جديد، وتحريرها، قدر الامكان من بَسْرِيَتِها الفويرباخية، ومن ثمّ شَنّها انتقادات- انتقامية ضد شتيرنر وذلك في كتابه "الأيديولوجيا الألمانية"، وهي انتقادات قد تكون ناجحة في هجائها الممكن تقاذفه وإسقاطه على أيّ كان، لكنها تنهافت، عبثاً، في محاولة مسح آثار حقيقة "الواحد الأحد" الدامغة... والأخطر إنّ ماركس وأنجلز لم ينشرا أيديولوجيتهما الألمانية هذه، بل تركاها جانباً، خوفاً أولاً من أن يتصدّى لهم شتيرنر نفسه فيتهدم بيت الماركسي كلّهُ، وثانياً من أن تتكشف النوايا الحزبية الجهنمية للمشروع الشيوعي كلّهُ وهو في بدايته... فلم يظهر كتاب "الأيديولوجيا الألمانية" إلا في القرن العشرين، وإبان الصعود اللينيني ثم الستاليني، ليصبح "صُحاح" مخرّجي العقل الشّمولي الشيوعي، في حربهم المتحاجة ضد أي انتفاضة يقوم بها فردٌ راوده شكٌّ في المشروع، فيتهم بـ"الأنانية" بينما يفترض به نوعاً مجتمعيّاً وعليه، تالياً، أن يخضع لسنة للقوانين؛ قوانينهم هم... المُحدّدة سلفاً في أيديولوجيتهما الشّمولية. لكن، ما هو صحّي، ومبعثر هنا وهناك في كتاب "الأيديولوجيا الألمانية"، فإن جميع مريدي ماركس حتى الزاعمون منهم مواقف مضادة لما هو أيديولوجي، عزفوا عنه. والجانب الصحي هذا هو تشخيص الإيديولوجيا بوصفها واعياً زائفاً، وبالتالي التحرّر من هذا الوعي الزائف هو تمرّد في وضوح

النهار ضدهم. والقرن العشرين أثبت أن الأيديولوجيا كان سهم الشيوعية المسموم!

إن كراهية "الجميع" لماكس شتيرنر حدّ رفض كتاباته، تنبع من حقيقة هي أن شتيرنر سحب البساط الديني من تحت أقدام كل مشاريعهم "الثورية" التي كانت مطروحة في أربعينيات قرن ألمانيا التاسع عشر، وبقيت تُطرح إلى وقت قريب. وسوف لن يغفر أيّ من "هؤلاء" لشتيرنر على وضع هذا الكتاب. فهو، في نظرهم، برغي غير نافع في آلتهم الانقلابية، لا يؤدّي وظيفة، ولا يملأ شاغراً من شواغر تاريخ إخضاع البشر. حتّى وزير الداخلية لم يصدر قراراً، كعادته، بمنع كتاب شتيرنر. لأنه "كتابٌ سخيفٌ عابثٌ إلى حدّ لا يشكل معه خطراً"، على حد ما ادّعى!

بعد ردود الفعل هذه، راح شتيرنر يترجم أعمال الاقتصاديين آدم سميث وساي غرض استشفاف "المال" حياة تسودها غبطة "الانانية". لم يحالفه الحظ. راح يبيع الحليب، وإذا بالحليب ينهال عليه فقلّ زبائنه وذهب آخر فلسٍ لديه. فدخل عالم الديون واجداً فيه لذة القرض من أيّ كان، ومن ثم، اضطراراً، في عالم النهب. فأدخل السجن مرتين لعدم تسديده الديون. توفي عن عمر يناهز ٤٩ سنة، في الخامسة والعشرين من حزيران ١٨٥٦ إثر لسعة ذبابة الفحم. في وثيقة موته، سجلت الأحوال المدنية الملاحظة التالية: "لا أم، لا أطفال ولا زوجة"... باختصار: واحد أحمق.

عند صدور "الواحد الأحد وملك يمينه". تحمّس له أرنولد روجة (١٨٠٢ - ١٨٨٠) رائيًا في شتيرنر "المحرّر النظري لألمانيا"، مما جعله يحقّق كلمات مثل مجتمع، مساواة، إنسانية... وإلخ التجريدات العقيمة التي طرحت كطاقة قادرة على إحداث تقدم اجتماعي حقيقي لا اغتراب فيه.

كذلك فالاشتراكي غوستاف يوليوس استلهم من كتاب شتيرنر ملاحظات نقدية ترمي إلى التأكيد على الطابع الفويرباخي للإنسانية ماركس العملية، مستخلصاً "أن ماركس، كفويرباخ، وقع في شرك هو استمرار لشكل من أشكال الاغتراب الديني، ما دام مشروعه كان، في العمق، ثنائياً رغم أنفه". وقد لاحظ يوليوس، وبكل خبث، "إنَّ أنانية شتيرنر شكّلت رعباً دينياً لهؤلاء كمثل ما كان الإلحاد رعباً دينياً للمسيحية".

أما موسيس هس (١٨١٢ - ١٨٧٥) الداعي الوحيد من بين الهيجليين اليساريين إلى الأفكار الشيوعية وأول من نقد "المال" كدين جديد، يعتبر هو وفويرباخ الممهدين الأساسيين لتطور ماركس، فقد وقف ضد كتاب شتيرنر وذلك في مقالته "آخر الفلاسفة".

لكن انجلز، وهذا ما يضير هنا، فإنّه بعث برسالتة المؤرخة ١٨٤٤/١١/١٩ إلى ماركس جاء فيها ".... إنه عمل هام، هام أكثر مما يظن هس، مثلاً. علينا أن نحتاط في رفضه... بل علينا أن نعتبره التعبير عن الجنون السائد وعلينا عبر قلبه تشييد صرحنا عليه... علينا تبني ما في مبدأ شتيرنر من صحة، وجانب الصحة هذا، الذي لا يُرد، هو اننا مجبرون، قبل كل شيء على جعل قضية ما قضيتنا، على تبنيها بصورة أنانية، وذلك قبل التمكن من إفادتها. إذن، وبحسب هذه الوجهة - بصرف النظر عن أي رجاء مادي مُحتمل - فإننا، انطلاقاً من الأنانية، شيوعيون وبناءً عليها نريد أن نكون بشرًا وليس أفرادًا. لأوضح، بعبارة أخرى: إنَّ شتيرنر مُحق في رفضه لإنسان فويرباخ، أو على الأقل، الإنسان المطروح في كتابه (جوهر المسيحية). إنسان فيورباخ مستنزل من الله، فهو (فيورباخ) بعد أن أرسى الله، أرسى الانسان. وهكذا فإن هذا الانسان لم يزل، حقاً، متوجّاً بالهالة اللاهوتية وبالتجريد..."

جواب ماركس لرسالة انجلز هذه، لم يُعثر عليه. ولربما لحسن حظ الماركسية كلها، إن رسالة ماركس ضاعت، فبفضل هذا الضياع حفظت الماركسية بعض ماء وجهها؛ وبالأخص ماء حرية الفرد التي سُفحت طوال القرن العشرين في معسكر الجماعيات الماركسية - اللينينية وأوكر الماركسية "الصحيحة" التي كانت تتربص فرصة تولي زمام أمر هذا الفرد، السّمولية المعممة في كل مكان.

كلّ ما نعرفه هو أن رسالة ماركس المفقودة دفعت انجلز إلى الإجابة بنبرة متراجعة: "... في ما يتصل بشتيرنر، أنفق ورأيك. حين سبقت أن كتبت رسالتي، كنت لا أزال تحت صدمة الانطباع الذي ولّده فيّ كتاب شتيرنر. أما الآن وبعد أن أطلت التفكير فيه توصلت إلى النتائج نفسها التي ذكرت" (رسالة انجلز المؤرخة ١٨٤٥/١/٢٠). كم مؤلم أن التاريخ لم يحظ بصدمة الانطباع هذه التي وقع تحتها انجلز!

ليس الغرض من الإتيان بهذه المعلومات، للحظّ من قيمة ماركس الذي هو نتاج عصره إلى درجة أنه أدرك حقاً معاصريه، وبالأخص شتيرنر الذي أقفل نهار الفلسفة الهيجلية في كتابه "الواحد الأحد وملكُ يمينه"، وهنا تنطبق كلمة هيجل على ماركس. "بومة منيرفا لا تطير إلا عند حلول المغيب".

ولا الابتغاء منها إلى اكتشاف حلقة الماضي المفقودة حتى تعلن للملأ. ذلك أن ستر العورة كما نعرف، أضحت طبيعة خلقية للـ"نوع"... الإنساني في أرشفة فكر الأوائل وتبذيله. إنّ القصد لهو إعطاء صورة ولو مقتضبة للمنحوس الأوحّد في تاريخ الراديكالية الضالة... أبداً. إذ لا يخفى أن ماركس بقي أسير الفويرباخية حتى مجيء شتيرنر الذي تجاوز "على" فويرباخ كاشفاً سكونية إنسانه، وهذا واضح في تقسيم شتيرنر لكتابه:

١- الإنسان،

٢- أنا.

ويذكر هذا بالتقسيم ذاته الذي حدده فويرباخ لكتابه "جوهر المسيحية":

١- الله

٢- الإنسان.

وهنا تكمن سخرية التاريخ في تحويل شتيرنر إلى وسيط *Médiateur* يفضي بماركس حتى بناء مشروعه النظري برمته.

لقد مات شتيرنر، وظلّ كتابه الوحيد جانباً. الجميع يمرون به. كلُّ يغرف منه حسب حاجته، وكل يتبرأ حسب طريقته... وربما هذه هي الأمانة الوحيدة الواجبة إزاء "الواحد الأوحد وملك يمينه". إذ أن ظهور مرید واحد لهو كاف لاغتفال حقيقته نهائياً. إنه الفكر الإلهامي؛ تراث أصبح مثل مال توزع على عدة ورثة بحيث عمد كل منهم إلى استخدام حصته تبعاً لهواه، فباتت حصّة كل منهم منقطعة الصلة عن الموروث الأصلي! وبهذا المعنى انتشرت أفكار ماكس شتيرنر في أوساط الشعراء الروس المتمردين!

## ملحق رقم ٩: "الصوريون" الإنجليز و"الدوامية"

ما إن وصل عزرا باوند لندن عام ١٩٠٩، حتى اتصل بالكتاب والشعراء الجدد، وبما أنه كان جد مثقف ويعرف لغات عديدة خصوصاً اللاتينية والفرنسية والصينية، استطاع أن يفرض حضوره القيادي. وقد انضم إلى نادي الشعر الذي كان يلتقي أعضاؤه في أحد مطاعم حي سوهو. ومؤسس هذا النادي كان الشاعر والناقد هولم. وهولم كان أول من قدم فلسفة هنري برجسون إلى الإنجليز، مع عدة مقالات شرحية لنظرية هذا الفيلسوف، وقد أعجب باوند بهولم لهذا السبب. لأن باوند كان يسعى إلى التخلص من رتابة الوزن والتقاليد، واهتمام هولم ببرغسون، كشف لباوند عن إضافة مبدأ جديد إلى مفهومه التمردى هو أن اللغة الشعرية ينبغي لها المضي قدماً بصور مرئية صلبة تعطي إحساسات جسمانية مادية.

المهم استطاع باوند أن يلم شمل هؤلاء الشعراء تحت يافطة جديدة هي "الصوريون". وأواسط ١٩١٣ أخذت البيانات والتصريحات تنتشر باسم الصوريين، فتسرع باوند إلى إصدار عام ١٩١٤ أنطولوجيا شعرية وضع لها عنواناً بالفرنسية Des Imagistes "صوريون". ضمت نماذج ليست جديدة بالتسمية الباوندية المحض لما يجب أن تكون عليه الصورية. فهي خليط من قصائد متضاربة بين الرمزية، والانطباعية والدينيية والمتأثرة بالصينية كقصائد باوند نفسه. معظمها خال من بنود باوند الثلاثة: ١/ تناول مباشر للشيء ذاتياً كان أو موضوعياً؛ ٢/ عدم استخدام أبداً أي كلمة لا تساهم في هذا التقديم؛ ٣/ صورة هي التي تتمثل مركباً انفعالياً وثقافياً في لحظة من

الزمن". و"الصورة"، وفقاً لباوند، "ليست وصفاً بصرياً، وإنما هي مركب ذهني وعاطفي في لحظة من الزمن، وإنما ملموسة وليست مجردة". أما بصدد الإيقاع، "فيجب التأليف وفق تتابع إيقاع المقطع الموسيقي، وليس وفق تتابع بذول الإيقاع". والبنود هذه تكشف عن دعوة باوند إلى "الكلمة الدقيقة" رغبة بإنهاء الارث الفيكتوري وبقايا الرومانسية في الحقبة الإدواردية، التي كانت مسيطرة في الشعر باستعارتها المبتذلة ونعوتها التزويقية. غير أن الصورية أخذت تفقد هذه الصفات وبدأت كأنها تزويقية، بحيث شعر باوند بضرورة إلقائها في دوامة. في الواقع، "كانت الصورية اختلاقاً تاريخياً، وليست مدرسة حقيقية كالدوامية"، كما كتب مارتن كايمان. فكل طموحاتها كانت تتلخص في أن تتماشى والتراث ومع أجود ما في الماضي. وإبداعاتها محدودة في سلسلة قصيرة من نصوص تتبع تعاليم باوند بتحسين الشعر المعاصر. وبرنامج كهذا هو أبعد من برامج أي طليعة.

وهنا سيأتي دور الرسام ويندهام لويس المتأثر بالتكعيبية، والعضو الإنجليزي في المستقبلية. إذ كان يفكر، إثر انشغاقه عن "مجموعة بلومسبري" الفنية، في خلق تيار جديد تتوالف فيه التكعيبية والمستقبلية خطأً ثالثاً جديداً متميزاً بطابع إنجليزي. فاقترح عزرا باوند، الذي كان وراء كل هذا التحديث الإنجليزي، لويندهام لويس أن يسمي تياره Vortex "الدوامية، دوارة مائية"، وبهذه الطريقة ينتهي من ركود الصورية التي أصبحت باهتة بعد أن أخذت إيمي لويل تشرف على نشر شعر الصوريين. وربما عنوان "الدوامية" الذي أطلقه المستقبلي الإيطالي جياكومو بالا على مجموعة رسوم عرضت عام ١٩١٣ في لندن، أوحى إلى لويس وباوند بتسمية تيارهم "الدوامية"! وقد وضع باوند تعريفاً للدوامية: "الدوامية هي فن الكثافة... نقطة الطاقة القصوى... وتمثل في الميكانيك الفاعلية الكبرى". فأصدر لويس وباوند،



أواسط ١٩١٤ العدد الأول من مجلة غريبة اسمها "انفجار"، وقد جاءت بإخراج يثير الانتباه حيث تتسّيد الحروف الغليظة جدًا والألوان الزاهية. وحملت كتابات وبيانات ذات نبرة جديدة. أحيا فيها باوند الصورية باسم آخر، وتميّز فيها ويندهام لويس نفسه وتيّاره عن المستقبلية وذلك بإقصاء ثنائية الماضي/المستقبل، وداعيًا إلى أن الحاضر هو الفن... والشئ الوحيد الفعال هو الحاضر". بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، صدر عام ١٩١٥ عدد ثانٍ وأخير. ومع أن ثمة "مستقبلية موقوفة" في كلّ صفحات "انفجار"، إلا أن باوند لم يكن مرتاحًا من شعار المستقبلين ضد الماضي. فهو يعتبر هروبًا من أمريكا هروبًا من غياب الماضي. لذا راح يبحث في تاريخ أوروبا عن كل ما هو نشط وذو طاقة في ماضيها، والبيت الشعر التالي يعبر الكثير عن نزعه الماضوية:

نحن ورثة الماضي

ومن الغباء أن لا نعترف بهذا.

لكنه نشر مقالًا تفصيليًا في مجلة "كلّ أسبوعين" عام ١٩١٤، أوضح فيه أن "الدوامي ليست لديه هذه العرّة لتدمير أمجاد الماضي. ليس لدي أيّ شكّ في أن إيطاليا تحتاج إلى مارينيتي، لكنه لم يجلس على البيضة التي فسقتني، وبما إنني معارض لكلّ مبادئه الجمالية، لا أرى، لا أنا ولا عدد كبير من الذين يتفوقون معي، أي حكمة في أن نطلق على أنفسنا صفة المستقبلية. لا نرعب في تجنب مقارنة مع الماضي. إننا نفضل أن تتم المقارنة بواسطة أناس أذكىاء فكرتهم عن التراث ليست محدودة النطاق بأربعة أو خمسة قرون وقارة واحدة!"

لكن الناقد الإيطالي فراتيني، قال إنه سمع باوند يقول: "إن الحركة التي بدأتها مع إليوت وجويس وآخرين (يقصد الصُّورية)، لو لا المستقبلية لما كان لها وجود!" مهما كان من أمر تأثير المستقبلية الحقيقي على باوند والمحدثين الانجليز، إلا أن ويندهام لويس بإصداره "انفجار"، قضى نهائياً على مشروع مارينيتي بجعل لندن عاصمة المستقبلية العالمية، قضاءً جعل منها مجرد هبة ريح من دون تأثير يذكر، على الرغم من عشرات المحاضرات والمعارض والندوات المستقبلية التي شهدتها لندن ما بين ١٩١٣ و ١٩١٤.

### بيرسي ويندهام لويس: "دوامتنا"

١

دوامتنا لا تخاف الماضي: لقد نسيت وجوده.

دوامتنا تعتبر المستقبل أمراً عاطفياً كالماضي.

المستقبل بعيد، كالماضي، لذلك أنه عاطفي.

إنَّ العنصر المحض "الماضي" يجب أن يحافظ عليه ليتشرب اكتئابنا ويمتصه.

كلُّ شيء غائبٍ وبعيدٍ ويحتاج إلى إسقاط في ما يعاينه الدماغ من ضعف مستتر، هو عاطفي.

الحاضر يمكن له أن يكون عاطفياً بشكل مكثف خصوصاً حين نقصون العنصر المحض "الماضي".

لا تشغل دوامتنا فقط بالنشاط التفاعلي، ولا تماثل الحاضر ببساطة الحيوية الفاقد الحس.

الدَّوَامَةُ الجديدة تغطس إلى قعر الحاضر .  
كيمياء الحاضر يختلف عن كيمياء الماضي . ومن هذه الكيمياء  
المختلفة ننتج تجريدًا حيًا جديدًا .  
أغرقت دَوَامَةُ رامبرانت هولندا بطوفان حلمي .  
غمرت دَوَامَةُ تيرنر أوروبا بموجة ضوئية .  
نتمنى أن يكون الماضي والمستقبل معنا ، الماضي لكنس اكتئابنا ،  
والمستقبل ليمتص تفاؤلنا المزعج .  
مع دَوَامَتنا ، الحاضر هو الشيء الفعّال الوحيد .  
الحياة هي الماضي والمستقبل .  
الحاضر هو الفن .

٢

تتمسك دَوَامَتنا بحجيرات مُحْكَمَةِ السَّدِّ .  
ليس هناك حاضر أو ماض أو مستقبل ، وإنما هناك فن .  
أي لحظة غير مسترخية ضعفاً أو متراجعة ، أو ، من ناحية أخرى ،  
تحلم بتفاؤل ، لهي فن .  
" لا شيء غير الحياة " أو كما يقال " واقع " هو كمية رابعة ، متكونة من  
ماض ، ومستقبل ، وفن .  
الحاضر غير النقي دَوَامَتنا تحنقره وتتجاهله .

ذلك أن دَوَامَتَنَا لا يمكن رشوتُها.

يجب أن يكون لدينا الماضي والمستقبل، الحياة البسيطة، أي لنفرغ أنفسنا، وأن نحافظ على نقائنا من أجل اللا حياة، أي الفن.

الماضي والمستقبل عاهران أنجبتهما الطبيعة.

الفن منجى دوري من هذا الماخور.

يضع الفنانون الكثير من الحيوية والبهجة في هذه القدسية، ويهربون، كما يهرب معظم الناس، من وجود جدير بالاحترام إلى أماكن مشابهة.

والدوامي هو في أقصى طاقته كلما كان ساكناً

الدوامية ليست عبداً للهياج، وإنما سيده.

الدوامي لا يتزلف إلى الحياة.

إنه يعرف الحياة على مكانها في الكون الدوامي.

٣

في كونٍ دوامي نحن لا نتهيج فرحاً على ما اخترعنا.

إذ لو فعلنا هذا لكان يعني أن للحظ دوراً في ما جننا به.

إنه ليس رمية من غير رام.

ليس لدينا محظورات.

هناك حقيقة واحدة، هي أنفسنا، وكل شيء مباح.

لكن لسنا فرسان الهيكل.

نحن فخورون، ووسيمون ومفترسون.  
نفترس الآلات، إنها فريستنا المفضلة.  
نخترها ثم نفترسها.  
إنه عصر دواميّ عظيم، دائماً عصر عظيم للفنانين.

٤

وفيما يتعلّق بالانطباعية المتأخرة الهزيلة التي تحاول راهناً أن تعيش  
حياة ضئيلة في هذه الجزر:  
دوامتنا ضاقت ذرعاً بتبعثركم، وبرجالكم شبه الدجاج الناطق.  
دوامتنا فخورة بجوانبها المصقولة.  
دوامتنا لن تصغي إلى أيّ شيء سوى إلى رقصتها المصقولة الكارثية.  
دوامتنا ترغب بإيقاع سرعتها الثابت.  
دوامتنا تندفع مثل كلب غاضب ضد ضجّتكم الانطباعية.  
دوامتنا بيضاء ومجرّدة مع سرعتها المتوهّجة بالحرارة.

## ملحق رقم ١٠: تصفية الطليعة وحظر التجمعات والتيارات الأدبية والفنية

بعد مرور شهر على ثورة شباط ١٩١٧، تمت إزالة الرقابة كلياً وأصبحت الكلمة حرة على نحو مطلق. لكن بعد مرور يومين على ثورة أكتوبر البلشفية، صدر قرارٌ ضدّ كلّ أطراف الصحافة المضادة للثورة. فتمّ إغلاق كلّ صحف ومجلات التيارات السياسية المختلفة. وبدء مرحلة البند الذي كتبه لينين في مقاله عام ١٩٠٥: "إنّ الجهد الأدبي البروليتاري الاشتراكي لا يمكن أن يكون وسيلة ربح لأشخاص أو مجموعة من الناس، مستقلاً عن الأهداف البروليتارية العامة.. وينبغي لعمل أدبي أن يصبح جزءاً لا يتجزأ من العمل الحزبي الاشتراكي الديمقراطي الموحد والمنظم والمخطط". وفي ٢٨ كانون الثاني عام ١٩١٨ تأسست محكمة الصحافة الثورية، وفي أيار ١٩١٩ ولدت "دائرة الأدب الرئيسية ودور النشر التابعة للدولة. وما بين ١٩١٩ و ١٩٢٩، أمت هذه الدائرة كل وسائل الانتاج، ونشر الأدب وتوزيعه. لكن في هذه الفترة ظلت حرية تأسيس تيارات وتجمعات أدبية وتنظيرية وفنية مختلفة. وبقيت قوانين اجتماعية مختلفة تتحكم بإبداع الانتلجنسيا، لكن امتياز من يكتشف القوانين ظل بيد الحكومة. وعلى الرغم من كل بيانات الحزب البلشفي المتعلقة بقضايا الأدب، فإن لجنة الحزب لم تتدخل في اختيارات الكتاب لمواضيعهم والأساليب التي يرونها مناسبة، ولم يحددوا اتجاهها فنياً واحداً. من هنا شهدت عشرينيات الأدب السوفيتي عدّة اتجاهات وتجريبات طليعية في الأدب والفن.... على أن هذه الحرية النسبية ستدفع الحزب البلشفي إلى نهج خط صارم يمنع التجمعات المنفردة، والانطواء تحت

هيئة يعتبرها الحزب جهازاً شرعياً ألا وهي "اتحاد الكتاب السوفييت". وذلك عندما صدر في الثالث والعشرين من نيسان ١٩٣٢، عن اللجنة المركزية للحزب البلشفي مرسوم مفاده حظر كل التنظيمات البروليتارية في مجال الأدب والفنون الأخرى، وتكوين اتحاد منفرد لكل المبدعين السوفييت. وبالفعل بعد سنة أشهر، انطلق اتحاد الكتاب السوفييت كممثل واحد أوحده لجميع الكتاب والفنانين والموسيقيين السوفييت من أجل تمثيل بطولة الإنسان الاشتراكي، والحياة الاشتراكية والنظرية التي يقف عليها هذا الاتحاد هي "الواقعية الاشتراكية". لكن كيف ولد هذا المصطلح. يقال إن في العشرينيات كانت هناك عدة اقتراحات، كـ "الواقعية البروليتارية" (كما اقترح غلادكوف وليبيدنسكي)، "الواقعية الميلية" (مايكوفسكي)، "الواقعية الصرحية" (الكسي تولستوي)، و"الواقعية الشيوعية" (غرونسكي). غير أن اجتماعاً تم في أكتوبر ١٩٣٢ بشقة مكسيم غوركي، دارت مناقشة حول التسمية الدقيقة لمصطلح يصف حياة الأدب الجديدة. كان من بين الحاضرين ستالين الذي بعد أن سمع كل الآراء، قال "إذا على الفنان أن يصف حياتنا على نحو دقيق، فإنه لا يمكن أن يفشل في مراقبتها وتبيان ما الذي يقودها إلى الاشتراكية. سيكون هذا، إذن، فناً اشتراكياً. واقعية اشتراكية". وفي عام ١٩٣٤ سينعقد المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت وإعلان "الواقعية الاشتراكية" نهجاً مطبقاً في كل مجالات الفن والأدب الواقعة ضمن حدود الإمبراطورية السوفيتية. وتعني "الواقعية"، هنا، أن الفن ينطلق ليقدم انعكاساً شاملاً وتأويلاً للحياة من وجهة نظر العلاقات الاجتماعية؛ و"اشتراكية" تعني طبقاً لسياسة الحزب الشيوعي. وهناك من يعتقد أن "الواقعية الاشتراكية" هي انقلاب جمالي سياسي قام به ستالين لاحتواء مشروع الطليعة الروسية الذي كان يسعى إلى خلق إنسان روسي جديد يعيش الفن في حياته اليومية... فأرادا ستالين أن يقول إنه حقق مشروعهم المنادي بخلق إنسان جديد... ها هو اشتراكي شمولي روسي بكل ما تحمله هذه الكلمة من شحنات عظمة السلاف العرقية تاريخياً.

إنّ "الواقعية الاشتراكية" قائمة على علاقة مباشرة بين الفنان وعملية بناء مجتمع جديد. إنّها الفن الملون بتجربة الطبقة العاملة في نضالها من أجل تحقيق الاشتراكية. وهكذا دخل الأدب السوفيتي في غيبوبة مخيفة سببها شرطي الواقعية الاشتراكية اندراي جدانوف، مصاص دماء الأدب السوفيتي، الذي كان يعتدي على أيّ أديب أو شاعر أو عالم ينحرف درجة واحدة عما رسمت له هذه الواقعية من خطوط حمراء. وكان فظّ الأخلاق في تعامله خصوصاً مع الشعّاعرات، فمثلاً، وصف الشاعرة العظيمة أنا اخماتوفا قائلاً "نصف قحبة ونصف راهبة، أو بالأحرى قحبة وراهبة اختلط فيهما العهر بالصلاة... وأنّ حالات العزلة واليأس المخالفة للأدب السوفيتي، تسري في تاريخ أعمال أخماتوفا <الإبداع>". وقد منع من ذكر أي معلومة، في المعاجم التي كان يشرف عليها، عن الكتاب الطليعيين الذي يعتبرون اليوم أفضل ما أنتجته روسيا على الإطلاق في القرن العشرين. وحين توفي عام ١٩٤٧، شعر حتّى الكتاب البيروقراطيين الخانعين بالتنفّس ولو قليلاً، وراحوا يغيّرون بعض الشيء في مواضيع أعمالهم، غير أنّ قراراته القسرية والتسلّطية بقيت سارية المفعول ما يقارب ثلاثين عاماً بعد وفاته. والغريب أنّ جدانوف، قال عن كلّ الكتاب الروس الطليعيين (المذكورين في كتابنا هذا) أنّ التاريخ سينسأهم، بينما في الحقيقة نسي التاريخ جدانوف في أحطّ مزبلة، وأعيد الاعتبار لهؤلاء الطليعيين بعد سقوط الاتحاد السوفيتي كقذّيسين!

هنا ترجمة كاملة لنص المرسوم، الذي بفضلّه لم يعد لأيّ كاتب حقّ في تأسيس رابطة أو تجمّع أو فريق وإلا سيُعتبَر خائناً. وبهذا المرسوم أُخمدت كلّ الشرّارات الطليعية التي كانت تضيء الحياة الروسية الثقافيّة لمدة عشرين عاماً، وستتبعه مراسيم تخوينية في ظلّ أكبر حملة تطهير قضت على الأخضر واليابس، بحيث حتّى كتاب "الثقافة البورليتيارية" تمّ إعدامهم واحداً تلو الآخر!



## من أجل إعادة بناء المنظمات الأدبية والفنية

مرسوم صادر عن اللجنة المركزية للحزب البلشفي ٢٣ نيسان ١٩٣٢  
بناءً على نجاحات دالة في البناء الاشتراكي، تؤكد اللجنة المركزية،  
بأنه كان هناك نمو كبير، كما ونوعاً، في مجالات الأدب والفن، خلال  
السنوات الأخيرة.

قبل عدة سنوات، أي عندما كان لا يزال هناك تأثير قوي من العناصر  
الغريبة في الأدب الذي ازدهر خاصة في السنوات الأولى من "السياسة  
الاقتصادية الجديدة"، وعندما كانت لا تزال كوارر الأدب البروليتاري  
ضعيفة، ساعد الحزب، وبكل وسيلة ممكنة، في إنشاء وتعزيز منظمات  
بروليتارية معينة في مجالات الأدب وغيرها من أشكال الفن، وذلك لترسيخ  
مكانة الكتاب البروليتاريين وعمل الفن.

والآن، عندما كان لكوارر الأدب والفن البروليتاريين وقت النمو  
وعندما ظهر كتاب جدد من المصانع والمطاحن، والمزارع الجماعية، فإن  
إطار المنظمات الأدبية والفنية القائمة (منظمة جمعيات الكتاب البروليتاريين  
وجمعية الكتاب البروليتاريين الروسية، وجمعية الموسيقيين البروليتاريين  
الروسية، إلخ) أصبحت ضيقة جداً وتعرقل التطور الجدي للإبداع الفني.

يخلق هذا الوضع خطراً تحويل هذه المنظمات من وسيلة تعبئة الكتاب  
والفنانين السوفييت حول مهام البناء الاشتراكي، إلى وسيلة تنمّي العزل  
الجماعي والابتعاد عن المهام السياسية المعاصرة وعن مجموعات كبيرة من  
الكتاب والفنانين الذين يتعاطفون مع البناء الاشتراكي.

من هذا تنشأ ضرورة لإعادة هيكلة ملائمة للمنظمات الأدبية والفنية  
وتوسيع قواعد نشاطها.

ولذلك، فإنّ اللجنة المركزية للحزب البلشفي اتخذت قراراً:

١- تصفية رابطة الكتاب البروليتاريين (التنظيم الموحد لجمعيات الكتاب البروليتاريين، وجمعية الكتاب البروليتاريين الروسية)

٢- توحيد جميع الكتاب الذين يدعمون النظام الأساسي للسلطة السوفيتية والذين يسعون جاهدين للمشاركة في البناء الاشتراكي في اتحاد واحد للكتاب السوفييت مع جناح شيوعي داخله.

٣- إجراء تغييرات مماثلة بصدد الفنون الأخرى.

٤- تكليف مكتب التنظيم لاتخاذ التدابير العملية من أجل تنفيذ هذا القرار.

## ملحق رقم ١١: مارينا تسفيتايفا... ضفة الشعر الثالثة

فوق كل هذه الصراعات وضجيج الرمزية، ووراء كل هذا المدّ المستقبلي/ البلشفي، وفي صلب انهيارات الشعر أمام البيروقراطية، كان هناك صوتٌ طبيعيٌ فرداني يسمو بالكلمة الشعرية إلى سدرة المطلق. كان هناك امرأة تقبل الشعر بصفته شعراً. كان الشعر هيامها، خبزها، حركتها، مُبرّر وجودها. كانت تستيقظ به، تجوع عليه، تنام في فراشه، تحلم من خلاله. إنها مارينا تسفيتايفا (١٨٩٢-١٩٤١) امرأة كل التناقضات: فهي في آن كونيّة وروسية قح، عادية ومتسامية، مؤمنة ومالحة، عنيفة لا تحتمل ونيرة بشكل شفاف. انضمت إلى الجيش الروسي الأبيض ضد البلاشفة، وفي الوقت ذاته كانت تمجد شعراء الشيوعية كمايكوفسكي. كانت تكره الكتابة عن الراهن واليومي. فـ"الحداثة هي عمل الجيدين عن كل ما هو جيد، على عكس الراهن الذي هو عمل الأرياء عن كل ما هو رديء". كانت تكره الانتماء إلى أي طليعة أو تيار. قلقها كان في مكان آخر: "الشيء المهم هو إنني أكره كل الكنائس الرسمية المنتصرة". لا تتجرّ بسهولة، لأن كل ما تعمله، تعمله بكل شغف... العواقب علامة على صدقها: "لا أوقع رسالة شكر إلى ستالين العظيم لأنني لست أنا من وصفه بالعظيم، وحتى لو كان، فعلا، فهو ليس من العظمة التي أفهمها".

تزوَّجت يهودياً، نكاهة بعائلتها الأرثوذكسية المعادية للسامية. أصبح هذا الزوج ضابطاً في الجيش الأبيض وفيما بعد أصبح مخبراً في جهاز الأمن السري السوفييتي، وبعد أن أكتشف كعميل مزدوج، أعدمه السوفييت.

فازدادت معاناة مارينا، بين التشرد والجوع، والنميمة. وكانت الأعوام الأخيرة التي قضتها في موسكو أحلك فترة في حياتها. لقد عانت الجوع، البرد، الاحتقار، الإهمال، وبؤس العالم بكل أنواعه، وليس هناك شاعر قاسي ما قاسته طفلة اللُغة هذه. بقيت، محطمة، في الظل... وفي ثراء الشعر نيرة. كانت آخر لقمة هواء نقي في روسيا المختنقة بأدخنة حملة التطهير الستالينية وكذبة "الإنسان الاشتراكي الجديد".

لها مُراسلة مهمة مع رينيه ماريا ريلكه ومع بوريس باسترناك الشاعر الوحيد من بين الشعراء الروس الذي كان يفهم عملها الشعري المغمور في دفاتر. راحت تتنقل بين براغ وباريس وبرلين. ولما، بعد غيبة طويلة، التقى بها باسترناك، في باريس أثناء مؤتمر الدفاع عن الثقافة (١٩٣٦)، أخبرها بأنه من الأفضل أن تعود إلى موسكو. ويقال إن باسترناك ندم فيما بعد على نصيحته هذه. إذ حين عادت إلى موسكو، ازدادت معاناتها وشعورها بحرمان مخيف بحيث لم تستطع حتى رؤية صديقها باسترناك. ناهيك عن أن الجميع كان ينظر إليها كزوجة جاسوس. وما من قلب انفطر، خوفاً من بوليسية الحياة اليومية آنذاك! كانت من وقت إلى آخر تجد لها عملاً كخادمة، من أجل لقمة عيش لها ولابنتها. فانتهى بها الأمر إلى السقوط في دياميس العزلة والخوف من متابعة الحياة: لا مخرج ثمة. وفي صباح، أخذت القلم وكتبت على ورقة علقتها على بابها:

"آن نزعُ

قلادة العنبر

تغييرُ الكلمات

وإطفاء المصباح

فوق بابي"

ثُمَّ شَنَقَتْ نَفْسَهَا، وَهَكَذَا انْطَفَأَ الشَّعْرُ الَّذِي كَانَ خَارِجَ السَّجَالِ، عَلَى هَامِشِ التَّيَارَاتِ، يَحَاوِلُ أَنْ يَتَخَلَّصَ، مَرَّةً وَإِلَى الْأَبَدِ، مِمَّا لَا طَائِلَ تَحْتَهُ. شَعْرُهَا يَكَادُ أَنْ يَكُونَ كَالْحَادِي الْقَبَائِلِي الَّذِي يَبْكِي الْمَصِيرَ وَيَشْكُو مِنْهُ. إِنَّهُ شَعْرُ اللَّيْلِ: "أَفْكَارٌ" سَوْدَاءَ، حَيَاةٌ سَوْدَاءَ وَمَصِيرٌ أَسْوَدٌ... يَمْزِقُ الْأَنْزْنَ وَيَقْطَعُ الْقَلْبَ!"

الشَّعْرُ هَذَا، وَعِي الْكَائِنَاتِ الْإِسْتثنَائِي، "يَنْبَغِي لَنَا عَدَمُ إِضَافَةِ مِفْتَاحٍ لَهُ... الشَّعْرُ هُوَ الْمِفْتَاحُ لِفَهْمِ كُلِّ شَيْءٍ... إِنَّهُ الْمِفْتَاحُ الْمَطْلُوقُ، مِفْتَاحُ التَّنْغِيمِ، مِفْتَاحُ الْأَحْلَامِ، مِفْتَاحُ الْفِرَارِ".

نَعَمْ مَارِينَا تَسْفِيَتَايِفَا شَاعِرَةٍ، لَكِنَهَا، فِي الْعَمَقِ، شَاعِرَةٌ "مُهَاجِرَةٌ مِنْ مَلَكُوتِ السَّمَاءِ وَمِنْ جَنَةِ الطَّبِيعَةِ الْأَرْضِيَّةِ"، مَصِيرُهَا الْمَتِيَّةُ فِي شَيْءٍ ثَالِثٍ جَدِيدٍ: "الشُّعْرَاءُ يَهُودُ الْعَالَمِ"!

وَكَلَّمَا نَبَذَهَا عَالَمُ الْبَلَاشِفَةِ الْمَبْتَذَلِ، كَانَتْ تَجِدُ رُوحَانِيَّتَهَا فِي الضَّمِيرِ الشَّعْرِيِّ الصَّادِقِ، مَتَوَغِّلَةً فِي الْعَالَمِ الْآخِرِ، مَا وَرَاءَ الْكَائِنِ، لِتَصِلَ قَعْرَ ذَاتِهَا؛ الْمَنْطَقَةُ الْبَيْضَاءُ. "قَالَعَمَلٌ حَوْلَ الْكَلِمَةِ لِهَوِ عَمَلٍ حَوْلَ الذَّاتِ". وَمَا التَّصَوُّفُ الدِّينِيُّ الَّذِي تَخْتَلِطُ فِيهِ الْأَيْقُونَاتُ وَالرَّمُوزُ الْمَسِيحِيَّةُ فِي نَصُوصِهَا، سِوَى عِلَامَةٍ عَلَى عَصِيَانٍ أَجْرَدٍ مِنْ كُلِّ إِيْمَانٍ دِينِيٍّ، عَصِيَانٍ لَا يَفْقِدُ بَرِيقَهُ لَحْظَةً، يَشْرِقُ بِوَجْدَانِيَّةٍ مَجْبُولَةٍ مِنْ مَعْدَنٍ غَيْرِ مَعْهُودٍ... عَصِيَانٍ مَبْثُوثٍ بَيْنَ الْكَلِمَاتِ كَاسْتِنَارَاتٍ تَتَوَهَّجُ بِهَا الرُّوحُ!

كَانَ الشَّعْرُ مُجَسِّدًا فِيهَا، كَانَ هُوَ يَتَكَلَّمُ عِنْدَمَا تَدَوَّنَ هِيَ قَصِيدَةً عَلَى وَرَقَةٍ. وَحَيَاتُهَا هِيَ، فِي الْحَقِيقَةِ، حَيَاةُ الشَّعْرِ عَلَى هَامِشِ الطَّلَاعِ، الْأَسْمَاءُ الشَّهِيرَةِ، الْأَوَاضَاعُ الْاجْتِمَاعِيَّةِ. وَظَلَّتْ وَفِيَّةً لِرُؤَاهَا؛ رَأَى الشَّعْرُ. بَدَأَتْ كِتَابَةُ الشَّعْرِ وَهِيَ صَغِيرَةٌ السِّنِّ، فَبَاتَ فَرَحُهَا الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ. وَقَدْ كَتَبَتْ، أَيْضًا، أَعْمَالًا نَثْرِيَّةً رَائِعَةً: "قَالَهَجْرَةٌ جَعَلَتْ مِنِّي نَائِرَةً". لَمْ تَنْشُرْ سِوَى عَشْرِ

ما كتبه طوال حياتها، وقد دوت في أحد دفاترها العبارة التالية: "شعري دفتر يوميات، شعري شعري ضمائر الأسماء"! كان الدفتر رفيقها، حفظها من المهادنة، السهولة، من السقوط في هاوية الأسماء والاشتغال! "لا أكتب أبداً، إنما أسجل دائماً". وتقصد لا تستمني مواضيع وإنما تنقل ما تسمعه من هواجر البشر والثورات... وما يتطاير إليها مما يتجلى في سماء اليوم: "في شعره، باسترناك يرى، أنا أسمع"! وهنا شقائق مما كانت أعماقها تسمع ما وراء الألفاظ:

### مختارات

"إن واقع الشاعر لهو النفس - النفس بأكملها. وفوق النفس الروح، ليست في حاجة إلى شعراء، فإن كانت تحتاج إلى شيء ما، فإنها تحتاج إلى أنبياء. النبوة في شاعر أشبه بمرافقة، ليست كجوهر، كما الشعر موجود في النبي. أي الشعراء العظماء أنبياء؟ - التكلّم على هذا النحو يقلل من قيمة النبي. بينما إن تكلمت على النحو التالي: يا لهم من أنبياء عظماء - إنهم شعراء. لرفع هذا التكلّم مكانة الشاعر"

\*\*\*

"كل من لم يبن بيتاً - لا يستحق الأرض

كل من لم يبن بيتاً - لن يصير أرضاً: وإنما

قشاً - رماداً... - أنا لم أبن بيتاً"

\*\*\*

"أنا لست في أي مكان

تلاشت في العدم.

لا أحد سيدركني.

لا أحد سيجعلني أعود"

"ليس ثمَّ حياة، ليس ثمَّ موت..

هناك شيءٌ ثالث، شيءٌ جديد"

\*\*\*

"عندما أكون مع شاعر غالباً ما أنسى أنّي أنا نفسي شاعرة"

## الشعراء

١

الشاعر يبدأ، من بعيد، خطابه،

الشاعر، يتعد به خطابه.

الكواكب، العلامات، أخاديد

أمثولاتٍ مُلتَفّة... بين نعم ولا

حتى عندما يقفز من أعلى جرس البرج

سيسلك طريقاً جانبية.

فطريق النجوم المذبذبة

هو طريق الشاعر.

في حلقة العلل المنفرطة - يكمن ارتباط الشاعر  
جيبين شامخ: يأس! من العبث أن تبحث عن كسوف الشعراء،  
في أي تقويم.

هو الذي يخلط الأوراق  
يحتال على الثقل والعدد،  
الذي يستجوب المعلم، وهو طالب.  
الذي يهزم "الفيلسوف" كانط شر هزيمة!

الذي، في التابوت الحجري لسجن الباستيل،  
يشبه شجرة في أوج نضارتها.  
الذي نَشَفَتْ آثاره إلى الأبد. قطارٌ  
غالبًا ما يفوتنا.  
فطريق النجوم المذنبية  
هو طريق الشاعر

محترقًا دون أن يُدْفَى، مُزَقًا  
دون أن يغذي - انفجارٌ، كَسْرٌ -



طريقك، منحني وعري،  
لم يتكهن بها أيُّ تقويم.

٢

في الدنيا ثمّ زائدون عن الحاجة، إضافيون  
ليسوا في مرمى البصر  
(لم يُحصوا في مراجعك، غرفة المهملات مأواهم)

في الدنيا ثمّ أناسٌ جوف، متدافعون،  
بُكمٌ، زبلٌ،  
مسمارٌ عالقٌ بطرف ثوبك الحريري  
وحلٌّ يترشّش من أسفل العجلات!

في الدنيا ثمّ وهميون، غير مرئيين  
(علامتهم: بقعةٌ مشفى الجذام!)  
في الدنيا ثمّ أشباه أيوب  
يحسدون أيوب - لو:

نحن سُعراء، انسجامًا وطريدي المجتمع،  
لكن ما إنْ نتجاوز الضفاف  
حتى نقاوم الرّيات من أجل ربّ،  
والآلهة من أجل عذراء.

٣

ما عساي أن أفعل، وأنا لقيطة وعمياء  
في دنيا حيث لكلّ أبّ وبصر،  
والعواطف كما اللّعة والحواجز الترابية  
حيث النّحيب يُدعى زكام.

ما عساي أن أفعل وأنا محترفة مهنة الغناء!  
كخط كهربائي، لفحة شمس! سيبيريا!  
أعبرُ اندهاشاتي كجسر / منصّة،  
لا وزن لها  
في عالم من الأوزان.

في عالم حيث الأكثر سوادًا رمادي،  
حيث الإلهام يُحتفظ به كما في قارورة حفظ الحرارة،  
ما عساي أن أفعل، مُغنيةً وبكرًا،  
مع كل هذا الشسوع  
في عالم ضيق ومُقاس.

### بسيشه (الروح)

سأعود إلى البيت، ليس لأخدع  
أو لأخدم - فلست في حاجة إلى خبز.  
أنا هواك، راحتك الأسبوعية  
سماؤك السابعة، يومك السابع.

هنا على الأرض، أعطوني فلوسًا  
علّقوا قلادةً حول عنقي

يا عشيتي

ألا تعرفني حقًا؟

أنا طيرك، نفّسك.

ها هي، يا حبيبي، الأسأَلُ  
التي كانت ذات مرة لحمًا طريًا  
أُتلفَتْها كُلِّها، مَزَعْتُها -  
لَمْ يَبَقَ منها سوى جناحين  
لَيَسْنِي بهاءَكَ  
أُنقِذْني، رحمةً  
وخذ الأسأَلِ المغبرة إلى المَوْهَبِ.



تَقْبِيلُ الجبين - يَهْدِي من القلق  
أُقْبِلُ الجبين.  
تَقْبِيلُ العيون - يَشْفِي ألم الأرق.  
أُقْبِلُ العيون.  
تَقْبِيلُ الشفاه - لا يعود هناك غليل.  
أُقْبِلُ الشفاه.  
تَقْبِيلُ الجبين - يَمْحُو الذاكرة.  
أُقْبِلُ الجبين.

## قصائد إلى بلوك

١

اسمُك - طيرٌ في يدي

اسمك - قطعةٌ تُلج على اللسان

حركةٌ شفاهٍ واحدة.

أربعة حروف.

كُرّةٌ أمسكت وهي طائفة،

جلجل فضي في البلعوم.

حجرٌ ملقى في بحيرة صامتة

ينشج حين نناديك

في الطقطقة الخفية للحوافر ليلاً

اسمُك يدوي.

ينبس به زناد بندقية

يطوق في الصدغ.

اسمُك - آه، مستحيل!

اسمُك - قبلةٌ في عيني

في برد الجفون العذب.

اسمك - قبلة في الثلج  
جرعة ماء أزرق ينبجس جليدياً.  
مع اسمك، النوم عميق.

٢

أيها الطيف الرقيق  
الفارس النقي  
ما الذي جعلك  
أن تأتي  
في حياتي الغضة؟

في الظلمات، إنك  
انعكاس أزرق، مكسو  
بحلّة ثلجية.

ليس الريح  
التي تطردني من المدينة.  
واها! في المساء الثالث  
أشم العدو.

مُنشد الشعر الثلجي ذو العين الزرقاء

أخذ بمجامع قلب

سلبني اللبّ

البجعة البيضاء

أسفل قدمي

زغبها يعوم

بيطاء تحني رأسها.

هكذا بسبب ريشها

أتقدّم نحو الباب

حيث يسهر الموت

يغني لي

من وراء النوافذ الزرقاء

يغني لي

والجلاجل البعيدة

بصرخة طويلة

صرخةُ بجعة

ينادي  
أيها الطيف الرائع!  
أعرف إنّي أحلم  
اعمل لي هذا المعروف:  
تبدّد!  
آمين، آمين.

٣  
"للبيّمة عرين  
للبيّهائم طريق  
للجثمان عربة  
لكلّ - ما يخصّه.

ينبغي للمرأة أن تكونَ مأكرةً  
ينبغي لقيصر أن يحكم  
أما أنا فعلي أن أسبّح باسمك".



## مراجع

قمت بقراءة معمقة لعدد كبير من الكتب وعشرات الدراسات الأكاديمية المتعلقة بتاريخ الطليعة الروسية. لم أكتب على الغلاف تأليف، على الرغم من أنه من تألّفي وأنا أتحمل أيّ خطأ فيه. وإنما كتبت "إعداد"، إذ أشعر أنني مدين لهذه الكتب في إنجاز هذا الكتاب. فقد كانت أشبه ببيانوراما جسيمة تتبين فيها كلّ التفاصيل الكبيرة والصغيرة، وكلّ التأويلات المتضاربة بحيث سمحت لي بالحكم على موضوع دون أن أرتكب خطأ، لكن قد لا يتفق معي قارئ أو مطلع غيري، في حكمي هذا. وهنا قائمة بعض ما قرأت:

G. Lista: Futuristie. manifestes documents proclamations

G. Lista: Marinetti et le futurisme, Éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1977

Futurism: An Anthology. Edited by Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura

Wittman, G. Lista: Futuristie : Manifestes, documents, proclamations 1973

Jaccard Jean-Philippe: Daniil Harms Et LA Fin De L'Avant-Garde Russe (Peter Lang, 611 pp)

- Today I Wrote Nothing: The Selected Writings of Daniil Kharms (288 pages, Aris Books)

- Daniil harms : Oeuvres en prose et en vers (Editions Verdier, 987 pages)

- Daniil harms: Incidents : Et autres proses (116 pages, Editeur CIRCE)

- Daniil harms : Ecrits (Editeur Christian Bourgois, 582 pages)

- Russia's Lost Literature of the Absurd: a Literary Discovery (Cornell University Press, 208 pages)

- Des hommes sont sortis de chez eux - ANTHOLOGIE DE L'OBRIQU (Christian Bourgois, 164 pages)

– Alexander Vvedenski: Oeuvres complète (Editions de la différence, 618 pages)

The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurian

Zanguezi: Et autres poèmes by Velimir Khlebnikov traduits par Jean-Claude Lanne

Aleksandr Rodchenko: Experiments for the Future, Diaries, Essays, Letters, and Other Writings

Russian Formalism: History and Doctrine by Victor Erlich

Russian Formalist Criticism: Four Essays

Vladimir Maïakovsy: Bedbug & Selected Poetry

Vladimir Maïakovski: Lettres à Lili Brik (1930 – 1917):

Maïakovski. Vers et proses : De 1913 à 1930, choisis, traduits du russe et présentés par Elsa Triolet

Victor Chklovski : Résurrection du mot, et. Littérature et Cinématographe

Roman Jakobson: Language in Literature

Malevitch: Ecrits. éditions Champ Libre, Paris 1975

Nathalie Dombre-Potocki: L'exotique et le merveilleux dans la poésie de Goumilev.

Vladimir Markov: Russian Futurism: A History

Vladimir Markov: Russian Imagism 1919–1924 .

F. T. Marinetti: Selected Poems and Related Prose

Martin Puchner: Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes

Marjorie Perloff: The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture

Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912–1928, edited by by Anna Lawton and Herbert Eagle

Renato Poggioli: The Poets of Russia, 1890–1930

The Stranger: Selected Poetry of Alexander Blok.

The Marsh of Gold: Pasternak's writings on Inspiration and Creation.

Chris Pike: Futurists, the Formalists and the Marxist Critique.

Avril Pyman: A History of Russian Symbolism.

Osip Mandelstam: The complete critical prose and letters .

Justin Doherty: The Acmeist Movement in Russian Poetry: Culture and the Word.

## المترجم والمُعد في سطور:

### عبد القادر الجنابي

ولد عام ١٩٤٤ في بغداد. قصد لندن أواخر يناير ١٩٧٠، ومكث فيها أكثر من سنتين. ثم ذهب إلى باريس، حيث يقيم الآن، كمواطن فرنسي.

أسس عدة مجلات بالعربية والفرنسية والإنجليزية منها "الرغبة الإباحية"، "النقطة"، "فراديس"... كما أصدر عشرات المنشير والكراسات والدواوين، وقد جمع معظمها في "ما بعد الياء" الذي صدر حديثاً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت. له أيضاً ترجمات من الإنجليزية والفرنسية لباول تسيلان وجويس منصور. كما صدر له عن "دار الغاؤون": "قصيدة النثر وما تتميز به عن الشعر الحر"، تتضمن دراسات مع نماذج من قصيدة النثر الفرنسية، و"أنطولوجيا بيانية" دراسات وتراجم لشعراء الحداثة الغربية، و"قصيدة النثر الألمانية" بالاشتراك مع صالح كاظم.

التصحيح اللغوي: محمود أحمد

الإشراف الفني: حسن كامل